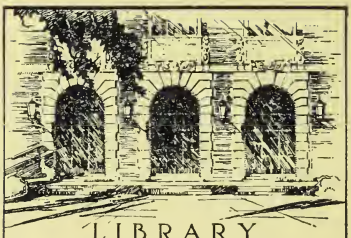

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

834M57
DC81

The person charging this material is responsible for its return on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

JUN 24 1961

APR 21 1977

FEB 22 1978

DEC 3 1984

DEC 02 1984

L161—O-1096

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/conradferdinandm00corr

34M57
C81

Conrad Ferdinand Meyer

und

sein Verhältnis zum Drama

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich
vorgelegt von
Hans Corrodi
aus Zürich

Genehmigt auf Antrag
von
Prof. Dr. Robert Faesi

THE LIBRARY OF THE
JUN 18 1924
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Gedruckt bei Hesse & Becker in Leipzig
1922

Vorwort

Scharfsinnige und tiefdringende Publikationen des vergangenen Jahrzehntes haben die Dichterpersönlichkeit Conrad Ferdinand Meyers wieder in den Vordergrund des literarischen Interesses gerückt, haben sein Werk z. T. als problematisch erkennen lassen. Zweck dieser Arbeit ist es, dieser dichterischen Individualität auf einem Wege nahezukommen, der bis jetzt wenig betreten und nie zu Ende verfolgt worden ist: auf dem Wege über die dramatischen Versuche Conrad Ferdinand Meyers. In den dramatischen Fragmenten des Nachlasses belauschen wir den Dichter über der Arbeit, sehen wir die schöpferischen Kräfte in einer Richtung tätig, die zu keinem Ziele geführt hat. Die entsprechenden epischen Parallelen aber lassen eine so bedeutende Bereicherung erkennen, daß diese einen entscheidenden Rückschluß auf das Wesen der dichterischen Begabung Conrad Ferdinand Meyers gestattet.

Darin, daß es über dichterisches Versagen, über Bruchstück und Fragment hinweg zum Ganzen, zur dichterischen Persönlichkeit führt, möchte dies Büchlein seine Berechtigung suchen.

Zürich, Frühjahr 1922.

Hans Corrodi.

Inhalt

(Die Zahlen bedeuten die Seiten)

I. Das Problem 1

G. Kellers und C. F. Meyers Ringen um das Drama (1). Gründe desselben (2). Versagen Meyers bei der Ausführung (3). Bisherige Erklärungsversuche (4).

II. Dramenpläne und Arbeitsdaten 5

Früheste Pläne (5). Jürg Jenatsch (7). Der Heilige (8). Gustav Adolf (10). Die Richterin (11). Hochzeit des Mönchs (13). Heinrich IV. und Heinrich V. („Sohn des Büßers von Canossa") (14). Das Jahr 1883 als Höhepunkt der dramatischen Bestrebungen Meyers (17). Versuchung des Pescara (18). Die sanfte Kloseraufhebung (19). Petrus Vinea (20). Angela Borgia (21). Petrus Vinea (24). Entsagung (25).

THE LIBRARY OF THE
JUN 12 1924
UNIVERSITY OF ILLINOIS

III. C. F. Meyers Stellung zur Geschichte und Theorie des Dramas 26
Weg der Untersuchung (26). Meyers Stellung zu Schiller (26), Kleist, Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Lingg (27), Heyse und den Münchnern (28), Dahn (29), Wildenbruch (31), den Russen (Turgenjew, Tolstoi und Dostojewski), Ibsen (34), den deutschen Naturalisten (Sudermann und Hauptmann) (36). Studium der Theoretiker Vischer, Freytag (37), Bulthaupt, Laube (38). Meyers Stellung zu Shakespeare (38). Ergebnis: Meyers Stellung in der Entwicklung des Dramas. Abwendung vom Tendenzdrama und von der Darstellung persönlichen Erlebens (40). Bedeutung der Stoffrage (41). Meyers Stoffe (42).
IV. Die erhaltenen Fragmente 43
Verlorene dramatische Fragmente: Heinrich V., der Heilige, Hochzeit des Mönchs, Versuchung des Pescara (?), Richterin. Übersicht der erhaltenen Fragmente. Ziel der Untersuchung (44).
1. Das Jenatschfragment: Entstehungszeit und Einordnung im Drama (45). Kritik. Anklänge an Schiller (46).
2. Die sanfte Klosteraufhebung: Die Fabel. Entstehung und Reihenfolge der epischen Fragmente (47). Kritik des dramatischen Fragments (50).
3. Petrus Vinea: Auftauchen des Planes (54). Das „Geheimnis": nationale Konzentration unter einer „germanischen Kaiserkrone" (56 ff.). Das entscheidende Argument (57). Vineas Charakter (58). Die Auffassung Adolf Freys (58 f.). Die Expositionsskizze (59). Datierung (60). Verhältnis zu Freys Planskizze (60 ff.). Die Fragmente (63).
a) die drei Anfänge eines ersten Kapitels bzw. Aktes: Der schlummernde Kaiser (64), die Heinrich-Margarita-Szenen (65), Aufstieg zur Burg (67).
b) Anfänge eines zweiten Kapitels bzw. Aktes: Übersicht (67). Kritik (68).
4. Die Angela-Borgia-Fragmente: Lucretia als Hauptperson. Die beiden Angelafragmente (70). Das Ariostfragment. Die Bembofragmente (72). Das Strozzi-Julius-Fragment (73). Kritik (74).
Ergebnisse: Mangel dramatischer Motive, lyrische Stimmungsszenen (75). Vorzüge der epischen Fassungen (76). Roman Woerners Schauspiel „Die Richterin" (77).
V. Menschliche und dichterische Individualität 81
Die Grundlagen: Abstammung (82). Krankheiten und Kämpfe in der Jugend (83). Leidenschaftslosigkeit? (85). Gefühl der Lebensunsicherheit (87). Weltanschauung (89). Stellung zum Christentum (89), zum Historismus und Positivismus. Einfluß der Krankheit (91). Die Schicksalsstimmung (93). Das Erleben des Lyrikers (95). Stellung zu Leben und Gegenwart (96). Die Überwindung des Unzulänglichen (98). Die heroische Sehnsucht (99). Humor und Tragik (100). Verherrlichung des Todes (101). Symbolische Lyrik und Ballade (102). Objektive Lyrik? (103). Stimmungs- und Phantasiedichtung. Rom (104). Michelangelo. Atmosphäre und Form („skulpturale Behandlung") von Meyers Dichtung. Die Ballade (105). Die Jugendnovelle. Jürg Jenatsch, Hutten, Amulet (107). Mérimée (108). Der Heilige. Dunkle Figuren und heikle Stoffe (109). Das „Durchackern" des Stoffes (110). Zuschauerstandpunkt und Beobachterfigur. Darstellungsprinzip oder innere Einstellung? (111). Thomas Becket und Meyers Kommentare (112). Unsicherheit des Dichters (114). Sein Endurteil über die Novelle (116). Meyers Gestalten. Ergebnis der Untersuchung (117). Das Drama (119).
Literaturverzeichnis 121

834M57
IC81

I. Das Problem

Als C. F. Meyer einmal mit einem Freunde Gottfried Keller besuchte, kam dieser auch auf das Drama zu sprechen und sagte, so erzählt Meyer[1]), „sehr kluge Dinge, wie ich meine, die ich aber nicht vernahm, da ich plötzlich damit mich zu beschäftigen begann, ob dieser seltene Mann die höchste Form der Kunst, von welcher er jetzt mit einer gewissen Inbrunst sprach, vielleicht selbst einmal in's Auge gefaßt habe". Er wußte nicht, daß sein großer Landsmann ein Leben lang die Pläne seiner Dramen mit sich herumgetragen hatte und erfuhr es erst aus den Zeitungen nach dessen Tode; Gottfried Keller aber hat wohl nie erfahren und geahnt, daß auch sein jüngerer Zeitgenosse den gleichen schmerzlichen Kampf durchzukämpfen hatte wie er.

Jeder Freund der Dichtung C. F. Meyers wird mit Überraschung in den Briefen des Dichters wahrnehmen, wie er immer wieder von Dramen spricht — von Dramen, die nie geschrieben wurden. Gleich einem roten Faden zieht sich der Gedanke an das Drama durch seinen Briefwechsel, überall und immer wieder auftauchend; bringt man diese Äußerungen zueinander in Beziehung, so ergibt sich aus ihnen die ununterbrochene Spur eines Ringens um die dramatische Form, welche die ganze Schaffenszeit C. F. Meyers durchzieht, ja darüber hinaus in die Zeit seiner ersten dichterischen Pläne reicht[2]). Unter den ersten Versuchen aus den Jahren 1845 bis 1850 waren dramatische Fragmente, unter den letzten, die der erkrankende Dichter auf seinem Schreibtisch unvollendet zurücklassen mußte, sein Petrus Vinea-Drama. Mit nicht geringerem Erstaunen aber gewahren wir, wie wenige Reste uns von diesem mehr als vierzigjährigen, oft schmerzlichen und wochenlang durchgehaltenen Ringen eines großen Dichters geblieben sind: die an Umfang so geringen und an Inhalt und Gehalt neben den parallelen novellistischen Fassungen so leicht wiegenden dramatischen Fragmente des Nachlasses[3]).

[1]) Erinnerungen an Gottfried Keller, abgedr. Briefe C. F. Meyers, hrsg. von Adolf Frey, Bd. II, S. 512 ff.

[2]) Vgl. Betsy Meyer, Conrad Ferdinand Meyer in der Erinnerung seiner Schwester, S. 93.

[3]) Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen, hrsg. von Adolf Frey, 1. Teil: Erläuterungen und Fragmente; 2. Teil: Die faksimilierten Handschriften.

550842

Was trieb C. F. Meyer immer und immer wieder gegen dieses Ziel? Diese Frage dürfte leichter zu beantworten sein als die andere: Warum blieb C. F. Meyer das Drama versagt? — Oft hat der Dichter seinen „Instinkt", den innern „Impuls", von welchem er sich leiten lasse, angerufen, wenn er einen Stoff oder die dramatische Behandlung eines Stoffes aufgab; nie aber behauptet er, daß ihn ein solcher zum Drama treibe. Wohl spricht er von einem Dämon: „Mich reitet ein Dämon, dem ich nicht widerstehen kann, das Drama[4])" — das ist der „Dramateufel", der ihn plagt und in den Briefen aus den letzten Schaffensjahren immer wieder auftaucht. Aber dieser „Dämon" ist nicht sein Genius; es sind nicht seine wirkenden und webenden Schaffenskräfte, die er mit Lust „belauscht", sondern es sind Elemente, die seinem Künstlertum fremd sind, die ihn beunruhigen und quälen. Wie so viele andere Dichter lockte ihn die Bühne, weil sie ihm die Möglichkeit bot, mit einem Erfolge durchzudringen, mit einem Stücke sich einen großen Namen zu schaffen, rascher und weit tiefer in die Massen zu dringen, als es mit seinen langsam sich durchsetzenden Novellen oder gar mit seiner Lyrik möglich war. „Ich hoffe im Drama etwas Allverständliches, die Massen Ergreifendes machen zu können," sagte er zu Fritz Kögel. Und dem Dichter, der erst im 46. Altersjahre mit „Huttens letzte Tage" Beachtung und Anerkennung in weiteren Kreisen gefunden und lange Jahre als halbverfehlte, ja aufgegebene Existenz gegolten hatte, ihm mußte eine solche mächtige und breite Wirkung auf die Öffentlichkeit als doppelt wohltuende Genugtuung, als süße Rache an einer demütigenden Vergangenheit und verständnislosen Mitwelt erscheinen.

„Denn Süß'res gibt es auf der Erde nicht,
Als ersten Ruhmes zartes Morgenlicht."
Huttens letzte Tage, Gloriola.

Es war aber nicht nur der Ehrgeiz, der ihn trieb. In ihm lebte ein seltener Wille zur Vollendung, zur Höchstleistung, ein Wille, der in jahrzehntelangem Kampfe die Hemmungen seiner Natur niederrang und seine Leistung ununterbrochen steigerte, — vielleicht übersteigerte. „Großer Styl, große Kunst," schreibt er, — „all mein Denken u. Träumen liegt darin. Es ist auch allein diese Passion, die mich Dinge leisten läßt, die über meine Naturanlage gehen[5])." Er erkannte im Drama die „höchste Form der Kunst" schlechthin, ein so hohes Ziel, daß es nur stufenweise zu erklimmen

[4]) Fritz Kögel, Bei Conrad Ferdinand Meyer, Rheinlande I, Oktober 1901, S. 3.
[5]) An H. Haessel, 16. Juni 1879, Briefe II, S. 86.

sei[6]), ja, in letzter Vollendung überhaupt nicht verwirklicht werden könne. „Es gibt aber gar kein vollendetes Drama, sondern, auch bei den Meistern, nur ein Überwiegen der Vorzüge über die Mängel und starke Eindrücke[7])." Diese letzte Sprosse der Himmelsleiter („Ein Drama ist der Himmel auf Erden; aber es ist verteufelt schwer, hineinzukommen")[8]), zu erklimmen, trieb ihn sein nie beruhigter Wille zur höchsten Leistung und indem er diese kurzerhand mit dem Drama identifizierte, kam er zu einer Äußerung, wie der folgenden: „Jedes künstlerische Streben drängt dem Drama als der höchsten Kunstform mit Notwendigkeit zu[9])."

Dieser Zug zum Drama konnte nur verstärkt werden durch die vielen Stimmen, die in seinen Novellen immer wieder dramatische Situationen, dramatische Konflikte, dramatische Charaktere finden und in C. F. Meyer einen geborenen Dramatiker sehen wollten. Eine Ansicht, zu deren hervorragendsten Vertreterin sich seine Dichterfreundin, Louise von Francois in Weißenfels machte, indem sie ihm schrieb: „Ich habe es immer auf dem Herzen gehabt und nur nicht auszusprechen gewagt: Schreiben Sie ein Drama. Trauerspiel oder Lustspiel; am liebsten beide, denn wir brauchen beide und Sie vermögen beide, Sie allein unter den heutigen, bis dato bekannt gewordenen[10])."

Sie wußte nicht, daß dieser „einzig Berufene" schon seit mehr als dreißig Jahren sich mit dem Gedanken trug und daß er noch einmal zehn Jahre lang aufs schmerzlichste mit ihm ringen sollte, — umsonst.

Und somit erhebt sich die Frage: Wie ist es zu erklären, daß Conrad Ferdinand Meyer, der Schöpfer von Novellen, durch die das „dramatische" Baugerüst (die szenische Gestaltung) durchschimmert, deren Stoffe und Charaktere „dramatischer" Natur sind, deren Wesen plastische Gestaltung, lapidare Knappheit der Sprache und Schlagkraft des Dialogs bestimmen, im Drama versagte und versagen mußte?

Dieses für die Wesensbestimmung der schöpferischen Kräfte C. F. Meyers entscheidende Problem ist bis jetzt von der Meyer-Forschung entweder über-

[6]) Er sagte zu Nanny von Escher, die ihm eine Dramatisierung des Jenatsch zeigte: „Sie müssen warten, ehe Sie mit etwas Dramatischem vor's Publikum treten. Man muß die Leiter stufenweise erklimmen und darf nicht die oberste Sprosse zuerst nehmen." Nanny von Escher, Erinnerungen an C. F. Meyer, Zürcher Taschenbuch, 1900, S. 4.

[7]) An H. Friedrichs, 28. September 1890, Briefe II, 369.

[8]) H. Kraeger, C. F. Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte, Palaestra XVI, Einleitung, S. XI.

[9]) An L. v. François, 2. September 1882, Louise von François und Conrad Ferdinand Meyer, ein Briefwechsel, hrsg. von Anton Bettelheim, S. 64.

[10]) 16. Oktober 1881, a. a. O. S. 24 f.

haupt nicht beachtet oder nur gestreift worden. Die überwiegende Mehrzahl der Erklärer sieht darin lediglich ein technisches Problem, indem sie sich Adolf Frey anschließt, der schreibt: „Endlich verzichtete er aufs Drama und entschied sich seufzend für die Novelle, weil ihn die bestimmte Erkenntnis leitete, daß er der epischen Technik völlig Herr und Meister sei, der dramatischen dagegen nicht[11])." Schließlich macht diese Betrachtungsweise das Problem zu einer bloßen Frage der Routine: „Beide (Keller und Meyer) übersehen, daß die Schaubühne eine ganz andere Sprachtechnik, Routine, auch ein gewisses Raffinement erfordert als die Novelle oder der Roman. Es sind ganz andere Effekte zu beachten" usw. oder sie führt zu Behauptungen wie der folgenden: „Er studierte so lange und mit soviel respektvoller Gewissenhaftigkeit die Theorie, daß er am Ende weder Zeit noch Mut fand, sich an die Ausführung zu machen[12])." Das ist faktisch unrichtig: weder Zeit noch Mut fehlten Meyer, er hat sich auch immer wieder an die Ausführung seiner Pläne gemacht; es löst die Frage auch nicht, es schiebt sie nur zurück. Warum, lautet sie jetzt, verlor sich Meyer so im Studium der Theorie, daß er gar nicht zur Praxis kam? Denn festgehalten werden muß: für den geborenen Dramatiker ist das Drama nicht die schwierigste Form, sondern die natürliche, die gegebene, also die leichteste. Tiefer ist Eduard Korrodi in das Problem eingedrungen[13]). Wenn wir auch seiner Ansicht von einer „heimlichen Dramatik" in Meyers Novellen nicht werden zustimmen können, so hat er doch zweifellos das Richtige getroffen, wenn er darauf hinweist, daß Meyer gerade jene Eigenschaften, die klassische Züge seiner Novellen bestimmten, im Drama hätte preisgeben müssen: den Reichtum der Gebärdenkunst, die Schilderung von Landschaft, Milieu, Gruppe und Szene. „Die Erkenntnis der stärkeren Wirkung führte ihn zur Novelle"; — offen aber bleibt die Frage, inwiefern diese stärkere Wirkung der Novelle durch die künstlerische Individualität des Dichters bedingt war.

Franz Ferdinand Baumgartens nebenbei hingeworfene Erklärung gehört nicht zu den stichhaltigsten Partien seines sonst so interessanten und fördernden Buches[14]). Nachdem er die Ansicht, daß Meyers Novellen „verkappte Dramen" seien, verworfen hat, schreibt er: „Mit Meyers Einstellung auf

[11]) Adolf Frey, Conrad Ferdinand Meyer, sein Leben und seine Werke, Stuttgart und Berlin 1919, 3. Aufl., S. 344.

[12]) R. d'Harcourt, C. F. Meyer, sa vie, son œuvre, Paris 1913, S. 374.

[13]) E. Korrodi, C. F. Meyer-Studien, Leipzig 1912, S. 151.

[14]) Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers, München 1917, S. 189f.

das Leben kann man gar kein Drama schreiben. Drama und Novelle sind Weltanschauungsdichtung und Meyers Schicksalsbegriff, die Irrationalität des Lebens, ist eben die Weltanschauung der Novelle..." Dazu ist zu sagen: Der Schicksalsbegriff, sei es nun der eines irrational, blind waltenden Fatums oder, wie C. F. Meyer selber immer betonte, der einer den Dingen innewohnenden Gerechtigkeit, verschließt dem geborenen Dramatiker das Drama nicht, — das beweisen die Schicksalsdramen aller Zeiten und Formen —, so wenig als er „die Weltanschauung der Novelle" sein muß — und die der neueren Novelle, der „Schwester des Dramas", ist.

„Schicksal war es auch, daß er dann doch kein Drama hat schreiben können[15])..." Das ist allerdings die einfachste und — die richtigste Antwort. Nur war es nicht ein Schicksal, das von außen an ihn herantrat und ihn an der Erreichung seines Zieles hinderte, sondern das Schicksal lag in seiner Brust; es zwang ihn, sich selbst zu sein und seinen eigenen, durch seine schöpferischen Kräfte vorbestimmten Weg zu gehen.

II. Dramenpläne und Arbeitsdaten

Es war in den Jahren nach der Rückkehr von seinem ersten Aufenthalt in Lausanne (1843—44) und nach Ablegung der Maturitätsprüfung, in den Jahren, von denen C. F. Meyer sagt:

„Ich war von einem schweren Bann gebunden,
Ich lebte nicht. Ich lag im Traum erstarrt,"

als zum erstenmal dramatische Pläne in ihm auftauchten. Kein Wunder, daß den jungen Dichter mit den gelähmten Schwingen und dem brennenden Durst, etwas zu sein und zu leisten, vor allem jene großen Gestalten der Weltgeschichte lockten, deren junges Leben, hohe Pläne und kühne Hoffnungen ein früher Tod brach: Otto III., Conradin und Manfred. Neben diesen waren es, wie uns Betsy[1]) erzählt, alte römische Stoffe und die Kaisergestalten Heinrichs IV. und Friedrichs II., die ihn beschäftigten. Schon damals schwankt Meyer zwischen der epischen und dramatischen Form, schon damals zeigt sich der Übergang von der Ballade zum Drama und umgekehrt: „Ich erinnere mich," erzählt Betsy, „einer Reihe epischer und dramatischer Fragmente, die er mir von 1845—1850 vorlas. Alle in knappem,

[15]) A. Geßler, Allgem. deutsche Biogr., Bd. LII, S. 340 ff.
[1]) A. a. O. S. 93 f.

an Platenſche Schule erinnerndem Stil. Eine Tullia, ein Tarquin, ein Cäſar Borgia tauchen ſchattenhaft in meiner Erinnerung auf. „Cäſar Borgias Ohnmacht", zuerſt in den „Romanzen und Bildern" abgedruckt, iſt nichts anderes als ein Monolog aus einem jener erſten dramatiſchen Entwürfe, den Conrad Ferdinand Meyer hervorholte und, ihn entfaltend, ausarbeitete, wohl da er ihm beſonders wert war, weil er ein auf ſeiner eigenen Erfahrung beruhendes künſtleriſches Motiv feſthielt: die in einen Augenblick zuſammengedrängte Entſcheidung mit unabſehbaren Folgen."

Damals begann C. F. Meyer auch den Jenatſch und die Beatrice Cenci zu dramatiſieren[2]). Von allen dieſen Verſuchen, die allein zu Betſys Kenntnis gelangten, iſt keine Zeile übrig geblieben.

Nachdem C. F. Meyer die Kriſe ſeines 27. Altersjahres überſtanden hatte, ging er in Lauſanne kräftiger Geſundung entgegen, geführt von der Hand Louis Vulliemins, gehalten von energiſcher, oft bis zur Erſchöpfung gehender Überſetzerarbeit an Auguſtin Thierrys „Recit des temps mérovingiens". Er ſchien verzichtet und ſich beſchieden zu haben. Nur einmal taucht in ſeinen Briefen aus jener Zeit der Gedanke einer Dichtung auf, wieder iſt es der Plan eines Dramas. Er ſchreibt am 18. April 1853 an Cécile Borrel[3]), er ſei „travaillé plus que jamais de mon amour sauvage d'indépendance et d'art. Il faut bien, tant cela m'a repris, que je couche par écrit dimanche prochain le plan de certain drame qui m'occupe déjà depuis de longues années. Je vous l'enverrai à vous qui avez tant le goût et surtout le sentiment du véritable et le dégoût de l'affecté". Was daraus geworden iſt, hören wir nicht.

Nach dem düſtern Tode der Mutter (1856) tauchten die dichteriſchen Ideen von neuem auf und wieder hören wir vor allem von dramatiſchen Plänen. Auf weiten gemeinſamen Spaziergängen über die Höhen des Zürichberges mit Alfred Rochat, einem Waadtländer und Privatdozenten an der Univerſität Zürich, legte Conrad Ferdinand Meyer dem Freunde oft ſeine Zukunftspläne dar; er dachte damals lediglich daran, Dramen zu ſchreiben und entwickelte Rochat mit großem Eifer die Charaktere und Situationen. „Ne croyez-vous pas, ce sera beau, ne croyez-vous pas?" pflegte er zu ſchließen. Es handelte ſich dabei ausſchließlich um hiſtoriſche Stoffe, unter denen ſich auch die Borgias befanden, wie ſich Rochat entſinnt[4]). Auch von dieſen Verſuchen iſt uns nichts erhalten geblieben. C. F. Meyer,

[2]) Adolf Frey, a. a. O. S. 52.

[3]) Abgedruckt bei R. d'Harcourt, C. F. Meyer II, La crise de 1852—56, Paris 1913, S. 154.

[4]) Frey, a. a. O. S. 141 f.

der, wie er so oft schreibt, sich von seinem Instinkte leiten ließ, und „dem stärksten Impulse folgen muß“[5]), wandte sich vorerst mit ganzer Kraft den Formen zu, die ihm eigentümlich waren: der Ballade und der symbolischen Lyrik.

Erst nachdem Meyer im Hutten (1870) gelernt hatte, Ballade und Stimmungslyrik zum Lebensbild eines Menschen zu formen, und er sich damit den Mut und die Kraft zu größeren Formen erworben hatte, hören wir wieder von dramatischen Plänen. Und es beginnt nun jene Haltung gegenüber dem Drama, die er bis an sein Ende bewahrt hat und die er selber am schönsten charakterisiert: „Es ist hier vieles Kleinere entstanden: Landschaftslyrik in bekannter Weise. Den Bogen des Odysseus aber, das Drama, halte ich noch, wie die Freier, betrachtend in der Hand[6]).“ Es ist seine Lebensgeste geworden. Bei der Konzeption und inneren Gestaltung eines jeden neuen großen Stoffes äußert er nun fortan den Plan, den Stoff dramatisch oder zugleich episch und dramatisch zu behandeln. In den meisten Fällen haben wir auch direkte oder indirekte Zeugnisse, daß C. F. Meyer wirklich versucht hat, seine dramatischen Pläne zu realisieren; bei keinem aber irgend einen Beweis, daß er über Anfänge hinausgekommen ist.

Der erste der „großen Stoffe“ C. F. Meyers ist „Jürg Jenatsch“. Bereits in jenen Jahren von 1845—52 machte er den Versuch einer Dramatisierung desselben; diesen Plan gab er fortan nicht auf, gleichsam als eine punktierte Linie begleitet er die fortschreitende epische Gestaltung. Adolf Frey erwähnt[7]) einen Brief an Haessel[8]), in dem C. F. Meyer schreibt, „er gedenke aus dem Gegenstand, sobald die Erzählung fertig sei, einen dramatischen Entwurf zu gestalten“. Ein kleines Fragment, in dem Jenatsch sich mit seinen Besitztümern den Obersten als Bürge für den schuldigen Sold anbietet, ist, von der Hand der Schwester Betsy geschrieben, erhalten[9]).

Im Jahre 1873, während er am Jenatsch arbeitete, äußert er Louis Vulliemin und seinem Verleger Haessel gegenüber die Hoffnung, im Dezember Wien besuchen zu können, „um die deutsche Bühne zu studieren, ohne deren Kenntniß ein Drama zu schreiben unmöglich ist“[10]), eine Hoffnung, die ihm nicht in Erfüllung ging. Meyer war übrigens die Bühne nicht so fremd, wie diese Äußerung vermuten lassen könnte: in Paris hatte er die Comédie française besucht, in München sah er im Hoftheater Wallen-

[5]) Briefe II, S. 252.
[6]) An Calmberg, 8. August 1871, Briefe II, 218.
[7]) A. a. O. S. 253.
[8]) In Freys Ausgabe der Briefe nicht abgedruckt.
[9]) Abgedruckt in Freys Biographie, S. 195.
[10]) Briefe II, S. 53.

steins Lager „höchst vortrefflich gespielt“[11]). Aus Venedig berichtet er Adolf Calmberg, dem Lehrer des Deutschen am zürcherischen Seminar in Küsnacht und Verfasser mehrerer Theaterstücke, auf dessen Wunsch ausführlich über den Stoff und die Aufführung zweier italienischer Lustspiele[12]). Übrigens hatte Meyer auch in Zürich Gelegenheit, die Bühne kennen zu lernen, da Zürich schon damals sein stehendes Theater hatte, an dem u. a. in den Jahren 1867, 1868, 1869 und 1886 Erstaufführungen von Lust- und Schauspielen Calmbergs stattfanden[13]). Für einen geborenen Dramatiker hätte also die Gelegenheit nicht gefehlt, sich mit der Bühne vertraut zu machen.

Der gleiche Vorgang wiederholt sich beim „Heiligen“: Wieder läuft neben der wirklichen epischen mehr der Gedanke als der Versuch einer dramatischen Gestaltung einher. Schon am 12. September 1875 hatte er an Hermann Lingg geschrieben: „Eine Novelle: Der Heilige (Thomas Beket Sujet) ist fertig[14]).“ Dann hatte er die Arbeit 1877 wieder aufgenommen. „Ungemein vertiefen läßt sich der Heilige Thomas Beket. Ein dramatischer Stoff.“ Doch fügt er in einer Nachschrift hinzu: „Über die Th. Beket zu gebende Form bin ich noch nicht schlüssig“[15]). Erst nachträglich erfahren wir, daß er sich mit dem Gedanken einer dramatischen Fassung trug, indem er am 29. Januar 1879 Alfred Meißner schreibt, die große Novelle, die er auf dem Webstuhle habe, sei eben der mittelalterliche Heilige, den er ihm vor Jahren, in dramatischer Form, vorskizzierte[16]). Ebenso stellt er in dem bekannten Briefe an Louise von François (dat. Karsamstag 1882), in dem er behauptet, daß er nur unter der dramatischen Maske al fresco wahr sein könne, fest, daß Jenatsch und der Heilige ursprünglich dramatisch konzipiert gewesen seien[17]).

Nach der Vollendung des „Heiligen“ (im April 1879) bedrängen ihn dramatische Pläne mit verstärkter Gewalt. Zu unserer großen Überraschung meldet er am 23. Januar 1880 seinem Verleger[18]), er habe herrliche Entwürfe und frägt: „Wie geht es Laube? Privatisirt er? Dürfte man ihn wohl mit einem dramatischen Anliegen belästigen? Wohlverstanden, mit etwas Fertigem? Ich habe zu ihm eine Fiducia wie zu keinem Andern. Ist er noch frisch u. hat er noch Autorität?“ Mit etwas Fertigem! Es gibt weder aus dieser Zeit, noch aus einer andern irgend ein Zeugnis, daß Meyer je etwas Dramatisches wirklich fertig gestellt hat. Wollte er sich vielleicht

---

[11]) Brief an Betsy, 15. Oktober 1857, Frey a. a. O. S. 108.
[12]) Briefe II, 224f. [13]) Briefe II, 217. [14]) Briefe II, 290.
[15]) An Haessel, Briefe II, 70. [16]) Briefe II, 275. [17]) A. a. O. S. 49.
[18]) Briefe II, 93.

durch diese Anfrage, bewußt oder unbewußt, einen gewissen äußern Zwang zur Ausführung und Vollendung eines dramatischen Entwurfes auferlegen?

Welcher Art diese „herrlichen Entwürfe" waren und wie nahe ihm diesmal die Sehnsucht nach dem Drama ging, erfahren wir drei Wochen später aus einem Briefe an J. Rodenberg[19]). „Gegenwärtig ziehe ich," schreibt er dem Herausgeber der ‚Deutschen Rundschau', „die Grundlinien zu etwas Neuem, da ich mich, Hals und Brust abgerechnet, sehr wohl und frisch fühle: italienisch-mittelalterlicher Stoff, etwas Geschichte, viel Erfindung, hübsches und, soviel ich weiß, neues allgemein verständliches Motiv, in der Art, wie sage ich es kurz? von den Alfred de Mussetschen Sachen, aber substantieller oder, mit enormer Distanz, von Romeo und Julie. Stellen Sie sich vor, wie immer ich mich gebärde, es gestaltet sich mir dieser Stoff dramatisch, unabänderlich dramatisch. Nun wüßte ich gerne, ganz unbefangen, ob es eine Möglichkeit ist, daß dergleichen in der Rundschau Platz fände, etwa als ‚dramatisierte Novelle?' Wenn Sie mir antworteten: ‚Nur im Fall einer exzeptionellen Leistung!' so sollten Sie sehen, wie ich ins Zeug ginge! oder ob, ausgenommen für eigentliche Größen, die Rundschau dem Drama grundsätzlich unzugänglich ist, was ich sehr begreiflich fände? Ob in dieser Rücksicht Prosa oder dramat. Jambus einen Unterschied machen würde?" Mit Verwunderung lesen wir von dieser „dramatisierten Novelle", die in der Rundschau erscheinen soll; Meyer denkt also in erster Linie an ein Lesedrama und scheint der Bühne zu mißtrauen. Rodenberg kann sich denn auch mit dem Plane nicht befreunden[20]). „Ein Drama bleibt immer ein Drama; und wenn ich auch nicht viel drauf geben wollte, daß ein Buchdrama die Meinung gegen sich hat, so meine ich doch auch, daß ein Drama, welches nicht für die Bühne, sondern zum Lesen bestimmt ist, einen harten Stand hat" usw. Immerhin, das solle nicht sein letztes Wort sein. Das ist keine Ermutigung; aber auch kein unbedingtes Nein. Wäre der Zwang zum Drama so unüberwindlich gewesen, wie C. F. Meyer es dargestellt hat, so bliebe ihm der Versuch auf einer Bühne und im Notfall immer noch die Rundschau. Aber er ist schnell überzeugt und es klingt fast wie eine Erleichterung, wenn er seinem Verleger eine Woche später[21]) schreibt: „Rodenberg hat mich für einmal vom Drama dissuadirt." Von seinem „Fertigen" und Laube ist nicht wieder die Rede. Meyer resigniert: „Es ist jedenfalls das Sichere und verloren ist

[19]) Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg, ein Briefwechsel. Hrsg. von August Langmesser, Berlin 1918, S. 62.

[20]) A. a. O. S. 63 und 64. [21]) Am 22. Februar 1880, Briefe II, 94.

dabei nichts. Wenn ich auch, in der Novellen Form, die in meinem Stoffe liegenden dram. Momente nicht voll entwickeln kann, kann ich dieselben doch kräftig andeuten[22])."

Das nächste auf das Drama bezügliche Intermezzo spielt sich im Briefwechsel mit Louise von François ab. Und zwar hat die Weißenfelser Dichterin die führende Stimme. Auf ihre Frage vom 17. Mai 1881[23]): „Haben Sie niemals daran gedacht, ein Trauerspiel zu schreiben. Die Ader haben Sie dazu," antwortet er zuerst nicht, erst ein Vierteljahr später teilt er ihr „confidentiell"[24]) mit, daß er Lust hätte, trotz tausend Schwierigkeiten Gustav Adolf zu behandeln, und zwar in dramatischer Form. „Ich bedarf jetzt eines ‚erbaulichen' Helden, wie Hutten, nicht wie Jenatsch oder der Heilige oder der Dynast (Graf von Tockenburg). Natürlich wird dann der Held von Herzog Sachsen-Lauenburg in der Schlacht ermordet — nach der Volkssage und aus dem Pagen Leubelfing, der mitstarb — ja, was aus dem gemacht wird, ist mein Geheimnis." Louise von François greift diesen Plan sogleich mit Feuereifer auf. „Der confidentiel mitgeteilte Plan," schreibt sie am 16. Oktober 1881[25]), „ist wundervoll... Der Schwede wäre der packendste Stoff; freilich auch wohl der schwierigste; indeß Sie bringen ihn schon fertig." Dann beweist sie eine gar feine Witterung: „Der treue Leubelfing, aus dem Sie am Ende gar eine lutherische Jeanne d'Arc machen wollen, ist aber nicht bei uns, sondern im unfernen Naumburg seinen Wunden erlegen[26])." C. F. Meyer antwortet nicht auf diese treffende Vermutung; gegen Ende des Jahres seufzt er[27]): „Gustav Ad. ist furchtbar schwer, doch auch ihn lasse ich nicht fahren." (Bereits ist neben ihn Friedrich II. als „Hintergrund einer andern Fabel," der „Richterin", getreten.) Da er weiterhin nichts mehr von diesem Plane hören läßt, frägt sie am 24. Juli 1882 noch einmal besorgt an, was aus dem schwedischen Helden werde, wenn das „lyrische Kleinvolk sich so ungestüm, Muße und Muse absorbirend", vordrängt...[28]) Meyer kündigt ihr drei Tage später lakonisch an[29]): „G. Ad. ist schon, wenn auch genreartig, in einer fertigen Novelle ‚Page Leubelfing', die wol noch dieses Jahr erscheint, verwendet." Enttäuschung färbt nun das Urteil der Weißenfelser Freundin bei der Lektüre des „Pagen Leubelfing": „Daß es diesmal kein unbedingter (Genuß) sein würde, — verzeihen Sie die Aufrichtigkeit," schreibt sie[30]), „vermuthete

[22]) An Rodenberg, 18. Februar 1880, a. a. O. S. 65.
[23]) A. a. O. S. 8. [24]) A. a. O. S. 23 f. [25]) A. a. O. S. 24 f.
[26]) A. a. O. S. 26. [27]) A. a. O. S. 36. [28]) A. a. O. S. 55.
[29]) A. a. O. S. 59. [30]) Am 4. Oktober 1882, a. a. O. S. 66.

ich, als Sie mir schrieben, daß Sie das große dramatische Projekt — vielleicht das packendste, das ein deutscher Dichter der Gegenwart zu fassen vermöchte, zu einer novellistisch genrehaften Episode verengt hätten" usw. Meyer gibt ihr in der Hochschätzung des Dramas recht. „In thesi bin ich," antwortet er drei Tage darauf[31]), „Ihrer Meinung von dem Wert des Dramas. In der Ausführung aber sehr behutsam. Wir müssen das bereden", und drei Wochen darauf noch deutlicher[32]): „Ihr Urteil, l. Freundin, über Leubelfing ist gewiß das richtige und auch das meinige. Aber es war nicht geraten, als erstes Drama einen Gustav Adolf zu wagen. Mein Dämon warnte mich. Betrachten Sie das Novellchen als eine Skizze, welche vielleicht zu größeren Zwecken später in Betracht zu ziehen ist." Von diesen größeren Zwecken hören wir aber nichts mehr.

Denn schon war eine neue Gestalt der Weltgeschichte in seinen Gesichtskreis getreten, die ihn ganz erfüllte und ihn von da an bis zum Erlöschen seiner dichterischen Kraft nicht mehr verließ: Friedrich II., der geniale Staufe. Am 12. November 1881 erkundigt er sich bei seinem Freunde J. R. Rahn, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Zürich[33]), 1. über die sog. Ungläubigkeit Friedrichs; 2. über die feudalen Verhältnisse in Friedrichs Reich Sizilien; („Es gab wohl dort noch viele normännische Herrn?"); 3. über den Untergang des Kanzlers Petrus de Vinea. („Was war seine Verschuldung?") Die letzte Frage möchte die Vermutung nahelegen, daß Meyer bereits im Jahre 1881 an einen „Petrus Vinea" gedacht haben möchte, was aber nicht anzunehmen ist. Denn C. F. Meyer wollte Friedrich II. damals als mächtige Hintergrundsfigur für seine „Magna peccatrix" (die spätere „Richterin") benützen. Er deutet Rodenberg den Plan an[34]): „Die Dichtung: eine leidenschaftliche Fabel, ein Vierspiel: (der Staufe Friedrich II. und eine gewaltige Normannin, daneben zwei junge Leute, in Liebe und Haß sich begegnend) ist durchaus dramatisch gedacht. Ich werde sie gleichzeitig novellistisch und dramatisch ausführen." Während er hier von einer dramatischen und novellistischen Fassung spricht, berichtet er der Weißenfelser Freundin, die von ihm die große historische Tragödie erwartet, kurz nachdem er „Page Leubelfing" vollendet hatte[35]): „Ein Drama (mit Friedrich II dem Staufen) beschäftigt mich ohne Unterlaß. Ich werde es — so Gott will — rasch vollenden." Rodenberg hingegen, der ihn vom Drama „dissuadiert" hat, schreibt er wenige Tage später[36]),

[31]) A. a. O. S. 69. [32]) A. a. O. S. 70. [33]) Briefe I, S. 254.
[34]) 30. November 1881, a. a. O. S. 99. [35]) A. a. O. S. 59, 27. Juli 1882.
[36]) Am 3. August 1882, a. a. O. S. 119.

sein Plan sei bis ins kleinste dramatisch ausgedacht, dennoch werde er ihn vorerst als Novelle ausführen. Einen Monat darauf[37]) ist es aber auch Louise von François gegenüber eine Novelle, „allerdings mit einem Blick auf dramatische Bearbeitung. Sie sagen wahr: jedes künstlerische Bestreben drängt dem Drama als der höchsten Kunstform mit Notwendigkeit zu". Aber er hat den Gedanken nicht aufgegeben, wieder wechselt er seinen Standpunkt und sehr überzeugt klingt es, als stäke er mitten in der Arbeit, wenn er Freund Rahn gegen Ende des Jahres[38]) meldet: „Längst suchte ich dich heim, wäre ich nicht in mein Drama (Friedrich II. der Staufer mit ersonnener Fabel) verwickelt und ich möchte es bis Ostern, d. h. in drei Monaten fertig haben." Otto Brahms, dem scharfen Kritiker gegenüber, faßt er sich viel vorsichtiger und zieht die Sache ins Humoristische. „Denken Sie sich an!", schreibt er[39]), „was ich Ihnen bei Ihrem Besuche hier ein bischen phantastisch vormachte, daraus wird Ernst: ich versuche es mit dem Drama. Ich werde hier in der Land- und Seeluft und bei einem ziemlichen Seelenfrieden entschieden zu dick. Nun sagt mir P. Heyse: die Drama-Leidenschaft sei aufreibend. Die muß ich doch noch versuchen, da kein anderes Mittel gegen meine Corpulenz anschlagen will." Damals, gegen Ende des Jahres 1882, hat C. F. Meyer mit größter Anstrengung den Versuch gemacht, diesen dramatischen Plan auszuführen. Er wird um diese Zeit dem Leiter der Rundschau gegenüber sehr wortkarg und äußert sich nicht über seine Pläne, um so entschiedener aber ruft er seiner Freundin in Weißenfels zu[40]): „Liebe Freundin, halten Sie mir den Daumen! Ich bin mitten in einer Tragödie und fühle mich so in meinem Elemente, wie nie. Eine erfundene Fabel mit dem Staufen im Hintergrund! Der Stoff ist nicht so vollkommen gut, wie ich wünschte, aber ein vollkommener Dramenstoff ist so selten als eine vollkommene Frau, und jetzt gilt kein Zögern und Zaudern mehr." Um diese Zeit wahrscheinlich diktierte C. F. Meyer jenes Monstrum eines ersten Aktes, von dem Adolf Frey[41]) (ohne Angabe eines Datums) schreibt: ... „die Arbeit rückte rasch vorwärts, drohte aber, wie es ihm bei den ersten Formulierungen leicht widerfuhr, zu gewaltige Dimensionen anzunehmen. Als er eines Tages seinen mehrjährigen Sekretär

[37]) Am 2. September 1882, a. a. O. S. 64.
[38]) 14. Dezember 1882, Briefe I, 255.
[39]) Am 12. Dezember 1882, Briefe II, 378.
[40]) Ohne näheres Datum, 1882, a. a. O. S. 84.
[41]) Adolf Frey, Conrad Ferdinand Meyers „Petrus Vinea". Deutsche Rundschau, Bd. 106, S. 192.

und Verwandten, den Schriftsteller Dr. Fritz Meyer, beauftragte, die vorhandenen Verse zu zählen, ergab sich, daß das bis zum Ende des ersten (oder des ersten und zweiten? [Frey]) Actes gediehene Manuscript nicht weniger als anderthalbtausend Verse betrug. Da erschrak er und sah, daß er sich knapper gürten müsse und wandte sich der Novellenform zu. Das dramatische Fragment aber wanderte später ins Feuer." In der Tat sind denn auch zwei epische Fragmente erhalten: „Eine große Sünderin" und, von der Hand Fritz Meyers geschrieben, „Die Richterin"[42]), welche die Handlung der „Richterin" in das Sizilien Friedrichs II. verlegen. C. F. Meyer resignierte und wandte sich definitiv der Novelle zu, freilich — wie bezeichnend! — indem er bereits einen neuen dramatischen Plan ins Auge faßte! „Zuerst nun wohl noch eine Novelle!" schreibt er Otto Brahms[43]). „Im Spätherbst — wenn der Jahrgang gut ist — dann noch etwas, das keine Novelle ist." (Wohl Heinrich V., wie wir sehen werden.) Aber auch den Plan einer novellistischen Gestaltung der „Magna peccatrix" gibt er bald auf, oder hat ihn schon aufgegeben; denn es ist wohl möglich, daß er mit der „Novelle" einen neuen Stoff im Auge hatte, wie er ja auch zwei Tage vorher Rodenberg gegenüber[44]) äußert, daß er neben einer „zurücklegbaren Arbeit" eine Novelle auf dem Webstuhle habe, von der er günstig auguriere. Vermutlich ist es „Das Leiden eines Knaben", das er schon im Juni 1877 für die Rundschau in Aussicht genommen hatte[45]). Am 8. Mai 1883 läßt er Rodenberg die Wahl zwischen der „sanften Klosteraufhebung" und dem „Leiden eines Knaben"[46]), entscheidet sich aber, ohne dessen Antwort abzuwarten für das letztere, arbeitet mühelos und mit Verve, wie bei allen diesen kleinern Novellen, die in der Korrespondenz kaum auftauchen, und beendigt es schon Mitte Juli[47]). Im August beschäftigt ihn die „Hochzeit des Mönchs" Tag und Nacht[48]). Daß auch diese Novelle in dramatischer Form entworfen worden war, erfahren wir aus dem Begleitkärtchen zu einer Manuskriptsendung an den Vetter Fritz Meyer, der die Reinschrift besorgte: „Hier ist der ehemalige Act IV", schreibt der Dichter[49]). Da wir sonst nie etwas von einer dramatischen Fassung der

---

[42]) Abgedruckt bei Adolf Frey, Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen, Bd. I, S. 268 und 269.

[43]) Am 5. Februar 1883, Briefe II, 378.

[44]) Am 3. Februar 1883, a. a. O. S. 138.

[45]) Briefe II, S. 70, an Haessel. [46]) A. a. O. S. 142.

[47]) Briefe I, 166, an Wille, 18. Juli 1883.

[48]) An Haessel, 27. August 1883, Briefe II, 110.

[49]) Am 27. Oktober 1883, ungedruckt, Zentralbibliothek Zürich.

„Hochzeit des Mönchs" hören, bezieht sich dieser Hinweis wohl auf eine dramatische Planskizze (wie Adolf Frey sie für den „Petrus Vinea" aufgezeichnet hat), nicht auf einen ausgearbeiteten Akt. Auf Louise von François' feinfühlige Vermutung: „Ich hatte die Empfindung, als ob Sie den Stoff zuvörderst dramatisch erdacht und behandelt und erst nachträglich novellistisch umfaßt hätten"[50]), antwortet C. F. Meyer, mit Neuem beschäftigt, nicht: er hat bereits die „Magna peccatrix" wieder vorgenommen, verlegt die Fabel aber in die Zeit Karls des Großen, da er für seine „etwas großen Gestalten eine geräumige Gegend und wilde Sitten brauche" und nun „doch lieber ins Mittelalter als nach Asien" gehe[51]). Von einem Drama aber ist nicht mehr die Rede, nur ein letztes Aufdämmern der Lieblingsidee, um die er so lange und so zähe gerungen hat, in einem Brief an Haessel, kurz vor der Vollendung des Werkes[52]): „Die ‚Richterin' wird jedenfalls zuerst (!) als Novelle beendigt..."

Neue dramatische Pläne waren unterdessen, den schmerzlichen Verzicht auf die dramatische Fassung der Richterin erleichternd, aufgetaucht und auch schon wieder beiseite gelegt worden. Es waren vor allem die Herrschergestalten der salischen Kaiser Heinrich IV. und Heinrich V. Wie uns Adolf Frey erzählt[53]), befand sich unter den „mächtigen Rissen seiner noch unvollendeten Schöpfungen", die C. F. Meyer anläßlich seiner Besuche in Kilchberg vom Herbst 1877 bis Frühjahr 1879 vor ihm aufrollte, auch der Konflikt zwischen Heinrich IV. und Heinrich V. Diese Angabe wird durch Betsy bestätigt[54]), wenn auch ohne genauere Bezeichnung der Zeit. „Es beschäftigte ihn das Schicksal Kaiser Heinrichs IV. und dessen Konflikt mit seinem Sohne Heinrich V. Anfangs entstanden diese großen geschichtlichen Bilder in dramatischen Zügen... Mir steht in klarer Erinnerung, wie der Dichter einst in Kilchberg diesen Kaiserplan vor mir entfaltete. Es waren große Szenen auf einer italienischen Burg, mit denen er seine Erzählung begann... Dann rief er, mitten in seiner dichterischen Vision, deren Gestalten ihn beunruhigend umdrängten: „Du siehst, es ist zu viel! In einen einzigen dramatischen Rahmen läßt sich das alles nicht fassen. Ich muß zwei Dramen schreiben: einen Heinrich IV. und einen Heinrich V. — oder besser eine Trilogie, deren Abschluß mein Friedrich II. sein müßte, der schon längst in mir wächst und an mir zehrt." Aber erst

---

[50]) Am 9. Januar 1884, a. a. O. S. 128.
[51]) 20. Februar 1884 an L. v. François, a. a. O. S. 131.
[52]) Briefe II, 122, Pfingstmontag 1885.
[53]) Unvoll. Prosadicht. I, S. 89. [54]) A. a. O. S. 213.

nach dem definitiven Verzicht auf die dramatische Fassung der „Magna peccatrix" traten die beiden Kaiser für kurze Zeit beherrschend in den Vordergrund des Interesses. „Zwei Tage Verlust", schreibt er am 21. April 1883 Freund Wille in Mariahalden[55]), „und ich brenne für mein ‚Drama', welches ja unter uns bleibt. Ich habe 4—5 angefangene Manuskripte verschiedenster Art." Seinem Verleger bezeichnet er seinen Plan ein paar Tage später schon etwas genauer[56]): „Eine Tragödie beschäftigt mich gründlich," schreibt er, „doch schreibe ich dieselbe langsam. Der Stoff ist ein deutsch-mittelalterlicher, aber eigentümlich gewendet. Ich habe denselben fest gepackt." Vier Wochen später[57]) verweist er, offenbar auf eine Frage des Verlegers hin, bezüglich des Stoffes auf seine Quellen Giesebrecht und Gregorovius (Rom) hin und fügt hinzu: „Der Stoff ist ersten Ranges, aber furchtbar schwer zu behandeln. Schweigen!" Das vorsichtige Verschweigen der eigentlichen Fabel, wie die Behauptung, daß der Stoff ersten Ranges, aber furchtbar schwer sei — eine Behauptung, die regelmäßig wiederkehrt, wenn Meyer auf ernstliche Hindernisse stößt, so z. B. oft in den Fragment gebliebenen epischen Plänen „Der Komtur" und „Der Dynast" — lassen erkennen, daß Meyer seinem Plane mißtraut. Aber er gibt noch nicht nach, sondern rückt nun endlich zu Pfingsten 1883 mit der Sprache heraus[58]). „Die Drama-Sache nehme ich ungeheuer ernsthaft. Ich will nicht fehlgehen. Dazu bedarf ich der Zeit. Ganz unter uns. Es ist Heinrich V im Gegensatz zu seinem Vater, dem ‚genialen Sünder' Heinrich IV, sich entwickelnd u. den Vater endlich entthronend, eine Handlg., welche jedes Bauerhaus liefern kann. ‚Der Sohn des Büßers von Canossa.' Da es um die Kaiserstoffe von alten und neuen Schiffbrüchen wimmelt, werde ich sehr ruhig arbeiten. Nur das Geniale kann auf diesem tückischen Boden Grund fassen." Ungeheuer ernsthaft nehme er die Drama-Sache! Wer Meyers vorsichtige und genau abwägende Art, sich zu äußern, kennt, stutzt ob dieser Äußerung. Und in der Tat! Die ganze Briefstelle ist nichts als eine Rückzugsdeckung gegenüber seinem Verleger. In Wirklichkeit hat er schon zu Beginn des Monats — vorläufig wenigstens — die Arbeit aufgegeben. „Leider werde ich," schreibt er nämlich am 4. Mai nach Weißenfels[59]), meine dramatischen Mappen für diesen Sommer zurücklegen, denn ich muß 2 Novellen — eine lustige und eine ernste — beendigen. Halb-Versprechen werden mir wie Pistolen in einer Ehrensache

[55]) Briefe I, 165. [56]) Am 27. April 1883, Briefe II, S. 105.
[57]) Am 23. Mai 1883, Briefe II, 106.
[58]) Briefe II, S. 107, an Haessel. [59]) A. a. O. S. 94.

auf die Brust gesetzt." Trotzdem legt er seine Pläne L. v. François nachträglich noch vor: „Wie ein Bach seine Kiesel, wälze ich meine Pläne, sie vielfach abschleifend, ohne sie zu verlieren. Neulich habe ich ein paar Szenen zu einem ‚Sohn des Büßers von Canossa', d. h. Heinrichs V. (sic!) geschrieben, den Sie ja aus Ihrem Gregorov. Rom. kennen, d. h. in einfachster Formel (ich behandle die Geschichte souverän, aber nicht ungetreu) ein Mensch, energisch, finster, pflichttreu, verschlossen, der sich im Gegensatze zu seinem Vater, einem ‚genialen Sünder' (Gregor) ausbildet und diesen erst durch die äußersten Umstände genötigt — blutendem (sic!) Herzen bevormundet. Ein unlöslicher Conflict... Heinrich V. unter uns auf Cavalierparole." In noch ergötzlicherem Gegensatz zu dem „ungeheuer ernsthaft" dem Verleger gegenüber steht eine ebenfalls schon vierzehn Tage vorher an Rodenberg, der Novellen wünscht, erfolgende Äußerung[60]: „Daneben habe ich freilich auch Allotria getrieben, dramatische Szenen ersonnen und auch niedergeschrieben, das tückische Terrain untersuchend." Adolf Frey teilt er den Entschluß, die dramatischen Mappen zurückzulegen, erst im Juni mit, wieder begründet er ihn mit jenem „fahrlässigen Halbversprechen", Schorer, dem Herausgeber des „Deutschen Familienblattes", eine Novelle zu liefern. „Eine Strafnovelle!" schreibt er[61]. „Es ist nicht daran zu denken, daß ich ein Drama auf Herbst vollende. Und doch wird der Reiz immer größer und Einiges ist und Neues wird stetsfort geschrieben. Es ist aber auch besser so. Etwas Dramatisches auf Termin vollendend, würde ich schwerlich den ganzen Rahmen mächtig füllen, während dies, wenn ich nur in Stimmung schreibe, wohl möglich ist." Auch von diesem „Einigen, das ist, und Neuen, das stetsfort geschrieben wird", ist nichts erhalten.

Unter den beiden Novellenstoffen, die er Rodenberg vorlegte, befand sich einer, den er später als Lustspiel auszuführen gedachte. Er stellt nämlich Rodenberg vor die Wahl zwischen der „sanften Kloseraufhebung" und dem „Leiden eines Knaben", deren Motive er kurz skizziert[62]).

Rodenberg entscheidet sich für die „sanfte Kloseraufhebung"[62a]), und Meyer nötigt diese Wahl ein Lächeln ab; offenbar hat er anders gewählt. „Wenn Sie fehl gegriffen hätten?" schreibt er[63]). „Das will ich einmal mit Liebe dichten!" Wieder klingt das wie Rückzug und ist es auch; zwei Monate später

[60]) A. a. O. S. 143, 8. Mai 1883.
[61]) 16. Juni 1883, Briefe I, 352.
[62]) A. a. O. S. 142. [62a]) A. a. O. S. 144.
[63]) A. a. O. S. 145.

meldet er Rodenberg „ohne Aufschub die Thatsache: Von den zwei Novellen begann ich mit den Leiden eines Knaben[64])."

Festzuhalten ist, daß C. F. Meyer bei diesem ersten Auftauchen des Stoffes der „sanften Klosteraufhebung" nur von einer Novelle redet, der Gedanke an ein Lustspiel tritt erst später auf.

Rückblickend ist zu sagen: Das Jahr 1883 bezeichnet den Höhepunkt der dramatischen Bestrebungen C. F. Meyers, vielleicht den Höhepunkt seines dichterischen Schaffens überhaupt. Um die Jahreswende 1882/83 ringt er mit Aufbietung aller Kräfte um die dramatische Gestaltung der „Richterin"; nach dem schweren und schmerzlichen Verzicht packt er mit gleicher Energie den Konflikt zwischen Vater und Sohn (Heinrich IV. und Heinrich V.) an; wieder muß er den Plan zurücklegen, und noch im Frühjahr, im Mai, entwirft er den Plan zu seinem späteren „Lustspielchen", jetzt noch als Novelle, schreibt dann, nachdem er zwischen hinein noch die Redaktion der zweiten Auflage der Gedichte besorgt hat, in ganz kurzer Zeit die Novelle „Das Leiden eines Knaben". Am 18. Juli, am gleichen Tage, da er Freund Wille die Vollendung dieser Novelle, die heute vielfach für seine beste erklärt wird, mitteilt[65]), erklärt er Rodenberg[66]), er werde morgen seinen lang übersonnenen, zum Teil skizzierten Roman: Der Dynast, „sein schönstes Motiv" (vgl. dazu die Behauptung, daß der Stoff Heinrich IV. „ersten Ranges" sei, beide nie ausgeführt!) beginnen. Ende Juli entwirft er sein „Lutherlied" für die Rundschau, Mitte August wächst etwas, des großen Romans unbeschadet, unter seiner Feder; dieses Etwas ist die „Hochzeit des Mönchs", die er Mitte und Ende Oktober vollendet, das Werk, das seine Eigenart am großartigsten (wir denken vor allem an den Rahmen), seine Manier aber auch am grellsten und härtesten offenbart. Am 7. November hat er schon wieder die „Richterin" vorgenommen; aber da begegnen ihm Schwierigkeiten; „ganz subtil" geht er mit diesem Stoff um[67]), und erst im Juli des Jahres 1885 beendigt er sie. Drei dramatische Pläne und Entwürfe (die Klosteraufhebung einbezogen), zwei vollendete Novellen, das „Lutherlied" — ein reiches Erntejahr!

Nach dem vergeblichen Ringen um die dramatische Form, das ihm dieses Jahr gebracht hat, scheint Meyer für längere Zeit entsagt zu haben. Auf den Vorschlag der Louise v. François, ein Festspiel für die Zwinglifeier zu schreiben, mag er nicht eingehen. Er weiß überhaupt nicht, ob es „von

64) 18. Juli 1883, a. a. O. S. 148. 65) Briefe I, S. 166.
66) A. a. O. S. 148. 67) An Adolf Frey am 19. Februar 1884, Briefe I, 359.

und zum Guten oder Bösen ist", daß ihn zeitweilig und noch mehr als früher, „der Dramateufel (das Wort erscheint hier zum erstenmal!) besitzt und übel plagt. Also andare piano"[68]). Das Jahr 1884 und die erste Hälfte von 1885 gehören der Richterin; erst nach deren Vollendung, Mitte Juli, beginnt wieder das Suchen nach einem zusagenden Stoff und das Schwanken zwischen epischer und dramatischer Form. Einen Augenblick denkt er an sein Lustspiel, die „sanfte Klosteraufhebung", an dem er sich erholen will, zuerst aber will er in die Höhe, in seine Berge[69]). Nach der Rückkehr aber nimmt er den Dynasten vor[70]).

Schon Mitte Oktober aber wird er unsicher[71]) und im November denkt er wieder an Heinrich IV., er bittet seinen Vetter, ihm von der Stadtbibliothek „Heinrich IV. und Heinrich V. von Giesebrecht" zu bringen. „Der Stoff beschäftigt mich nebenbei"[72]). Aber bald gibt er den Gedanken wieder auf: „Unter uns. Ich erfuhr und die Zeitungen bestätigen, daß Wildenbruchs neuestes Stück sich um Canossa dreht, da werde ich ihn klüglich den halsbrechenden Pfad vorangehen lassen"[73]). Dann scheint er den Dynasten noch einmal hervorgezogen zu haben; im Frühjahr 1886 aber ist er seiner überdrüssig. „Die senile Leidenschaft der Habsucht zu schildern," schreibt er François Wille am 1. März[74]), „komme ich immer noch früh genug. Überdies wird die Dramaversuchung immer stärker. Auch tentiren mich jetzt — trotz meines sehr reellen Schweizer Patriotismus — die größeren ausländischen Stoffe weit mehr — es ist eine Art Reiselust." Ungeachtet dieser „Reiselust" diktiert er aber am 8. und 15. Mai seinem Vetter einen epischen Anfang aus dem so stark kellerisch und schweizerisch gefärbten Stoffgebiet seiner „sanften Klosteraufhebung"[75]). Ein Anfang — dann stockt die Arbeit. Er könne dieses Frühjahr nicht rühmen — begonnen viel und wenig beendigt, gesteht er seiner Weißenfelser Freundin[76]). Im Hochsommer findet er „einen bedeutenden Stoff, an dem (sic!) er

---

[68]) 29. Mai 1884 an Rodenberg, a. a. O. S. 189 f.

[69]) An Fr. Th. Vischer, 16. Juli 1885, Südd. Monatshefte, Februar 1906.

[70]) A. Freys Beziehung der Briefstelle an Rahn vom 1. Oktober 1885 (Briefe I, 258) auf den „Komtur" (Briefe I, 258 und Unvoll. Prosadicht., S. 23) ist zum mindesten unwahrscheinlich; vgl. die Briefe an L. v. François vom 6. September, an Wille vom 12. September, an Rodenberg vom 5. Oktober, an Lingg vom 20. Oktober.

[71]) An Rodenberg, a. a. O. S. 212.

[72]) An Fritz Meyer, 12. November 1883, Zentralbibliothek Zürich, ungedruckt.

[73]) Am 13. Januar 1886, an Fritz Meyer, ungedruckt, Zentralbibliothek Zürich.

[74]) Briefe I, 182.

[75]) Unvoll. Prosadichtg. I, S. 210 ff., II, S. 101 ff.

[76]) Am 25. Juni 1886, a. a. O. S. 189.

nicht begreife, daß man so lange vorbeigehn konnte" — den ‚Pescara'[77]). Und wieder taucht der Plan einer Dramatisierung auf: „Mir wieder liegt das Drama so nahe, daß ich es nicht verschwöre, nicht jedoch ohne vorher das Thema in Novellenform durch die Rundschau verbreitet zu haben." Aber — „puisque drame il y a ou il y aura peut-être" — er ist sich doch bewußt, daß eine Novelle, selbst eine dramatisch wirkende Novelle kein Drama ist[78]).

Anfang Juli des folgenden Jahres 1887 ist „Die Versuchung des Pescara" vollendet und wieder beginnt eine Zeit des Suchens, Tastens, Probierens und Verzichtens. Der Gedanke an das Drama verläßt C. F. Meyer nun nicht mehr; je mehr er seine Lebenskraft schwinden fühlt, um so zäher hält er daran fest; er wird geradezu zur beherrschenden und quälenden Idee. Es ist, als hätte der Dichter die Pflicht gefühlt, seinem Genius vor dessen Erlöschen das abzuringen, was er als das Höchste und Schwerste ansah, das Drama.

Vorerst nimmt er einen aus dem Jahr 1883 stammenden Gedanken und im Vorjahr als Novelle angefangenen Entwurf vor: „Die sanfte Klosteraufhebung". Aber nicht mehr von einer Novelle spricht er jetzt, sondern er schreibt seinem Verleger am 22. August, er gehe jetzt an sein Lustspielchen[79]), und am 11. September: „Ich bin an meinem Novellchen (oder Lustspielchen, je nachdem) für Lindau"[80]). Auch nachdem er bereits an Petrus Vinea gesonnen und gesponnen, will er doch wohl zuerst, zu seiner Ergötzung, das Lustspielchen schreiben[81]). Vermutlich stammen aus dieser Zeit das epische Fragment von Meyers eigener Hand[82]) und die zwei versifizierten Anfänge einer dramatischen Bearbeitung[83]). Die Stimmung aber, dieses kellersche Stücklein mit „Liebe zu schreiben" scheint er auch diesmal nicht gefunden zu haben. Stärkere, größere, eigenere Gestalten verdrängten es.

„Keine guten Nachrichten von mir; ich Armster werde fataliter gegen Drama und D. Kaiser getrieben und dem Schiffbruch — trotz der Weisheit meiner Jahre — kaum entgehen. Schicksal!" gesteht er am 30. November der „letzten Reckenburgerin"[84]). Und zwar ist es der 1883 und 1885

---

[77]) An F. Wille, 12. August 1886, Briefe I, 184, ähnlich an Rodenberg, 10. August 1886, a. a. O. S. 220.

[78]) An F. Bovet, 12. September 1886, Briefe I, 136. [79]) Briefe II, 136.

[80]) Paul Lindau, Herausgeber von „Nord und Süd", Briefe II, 137.

[81]) Am 28. November an Haessel, Briefe II, 147.

[82]) Unvoll. Prosadichtg. I, S. 216 f., II, 112.

[83]) A. a. O. I, S. 217 ff. und II, S. 116 ff. [84]) A. a. O. S. 221.

liegengelassene Heinrich V., der an ihm zehrt und arbeitet und ihm vorübergehend seine Gutmütigkeit raubt[85]. Neben diesen und weit stärker und nachhaltiger wirkend tritt nun der Staufe Friedrich II. und sein Kanzler Vinea. Schon im Jahre 1881, wo er den Kaiser als großen Hintergrund und obersten Richter für die „Magna peccatrix" hatte brauchen wollen, hatte er sich bei seinem Freund Rahn über Friedrich II., die Verschuldung und den Untergang des Kanzlers erkundigt. Zu Beginn des Jahres 1884 aber hatte er die Handlung nach Bünden und in die Zeit Karls des Großen zurückgeschoben. Damit war Friedrich II. ausgeschieden und für eine Sonderbehandlung frei geworden; da ihm aber Rahn — unserm geschichtlichen Wissen entsprechend — offenbar nichts Positives über den Verrat des Petrus Vinea hatte mitteilen können, hören wir in den folgenden Jahren nichts über den Kaiser und seinen Kanzler. Daß ihn trotzdem der Konflikt beschäftigte, beweist seine unerwartete Mitteilung vom 11. September 1887 an Haessel, daß er für dessen Verrat die allernatürlichste aber psychologisch merkwürdige Begründung glaube gefunden zu haben[86]). Nach Neujahr an die Arbeit zu gehen, verhinderte ihn aber die um diese Zeit ausbrechende Krankheit, von der er erst Ende des Jahres „sachte" wieder auflebt; resigniert klagt er seinem Verleger: „Sie reden mir von Dramen, d. h. einem Kranken vom Fliegen!"[87]). Er beschäftigt sich während dieser Zeit nur mit dem „bequemsten und verständlichsten seiner Entwürfe", dem Dynasten, ist aber „total aus der Übung"[88]). Im neuen Jahr, 1889, arbeitet er wieder „dieses und jenes"; im April beschäftigt er sich eingehend mit Petrus Vinea[89]), im Juni erkennt er, daß dieser nur langsam entstehen wird[90]), im August mustert er seine Stoffe und Anfänge und nennt nun, neben Friedrich II., wieder den Dynasten[91]). Und Ende August entscheidet er sich wieder für die Epik. Nicht ohne schmerzliches Zurückdrängen lieberer Pläne, z. B. des Petrus Vinea, habe er sich neuerdings für einen sogenannten „historischen Roman" entschieden, schreibt er Rodenberg am 28. August 1889[92]) und Ende September hält er, „trotz häufiger dramatischer Anfechtungen", an dem Dynasten fest[93]). In den gleichen Septembertagen

[85]) Am 30. November 1887 an F. Wille, Briefe I, 195.
[86]) Briefe II, 137. [87]) 3. April 1888, Briefe II, 156.
[88]) Am 1. und 30. Oktober 1888 an Haessel, Briefe II, S. 160, 161.
[89]) An F. Wille, 24. April 1889, Briefe I, 203.
[90]) An Haessel, 3. Juni 1889, Briefe II, 171.
[91]) An L. v. François, 15. August 1889, a. a. O. S. 245.
[92]) A. a. O. S. 276.
[93]) An Haessel, 30. September 1889, Briefe II, 179.

aber plagen ihn „natürlich" nun die Kaiser wieder[94]), d. h. wohl Heinrich IV. und Heinrich V. Im Dezember hingegen freut er sich wieder auf Friedrich II.[95]). Im folgenden Jahr, 1890, geht dieses Tasten und Suchen weiter; wieder denkt er an Heinrich IV. und Heinrich V.; er bittet Haessel[96]), ihm die Bände aus Webers Allgemeiner Weltgeschichte, „welche Heinrich IV und V (die salischen Kaiser) u. den Staufenkaiser Friedrich II enthalten", zu verschaffen. Im Juli aber, während er bereits die Borgia-Novelle endgültig in Angriff genommen hat, regen sich auch Friedrich II. und der Toggenburger wieder! So schwankt C. F. Meyer zwischen seinen Stoffen hin und her, und es ist diesmal ganz offensichtlich kein Ringen um die dramatische Gestaltung des Stoffes (er erwähnt nie, ob er Petrus Vinea episch oder dramatisch zu fassen beabsichtigt), sondern ein Ringen mit den Stoffen selber, die den Ansprüchen, die er, C. F. Meyer, an einen Stoff stellt, nicht genügten und Mängel in sich schlossen, welche von Adolf Frey in seiner Ausgabe der unvollendeten Prosadichtungen zum Teil wohl richtig erkannt und gedeutet worden sind.

Ein Kampf um die Form aber ist es, mit dem er sich im gleichen Jahre während des Entstehens der „Angela Borgia" abmüht. Am 12. Februar 1890[97]) fühlt er das Bedürfnis, etwas zu vollenden und legt deshalb den historischen Roman (Dynast) zurück; „Ich ziehe es vor, eine leicht zu beherrschende Novelle zu vollenden (ital. Renaissance), die mich durch ihren starken dramat. Gehalt anzieht", schreibt er Rodenberg[98]); die Novelle soll im Oktoberheft erscheinen. Aber der dramatische Gehalt wird ihr — der heikle Stoff und eine stimmungraubende Privatangelegenheit kommen dazu — zum Verhängnis; am 19. Juli wird der Einsendungstermin der „subtilen Novelle" auf Ende November verschoben[99]). Am 1. September hat er wenigstens auf die Niederschrift der dramatischen Fassung verzichtet, nicht aber auf die Gestaltung im Geiste: „Die Borgiageschichte behandle ich gegenwärtig als Novelle (freilich das Drama immer parallel im Geiste) und auch den Verrat des Vinea an Friedrich dem Zweiten rät mir meine Weisheit (so viel oder wenig ich davon besitze) zuerst novellistisch zu gestalten. Ob ich beide später dramatisch erblicke oder fixiere, ist in Hamlets Weise geredet Sache der Vorsehung. Etwas früher, etwas später, was

[94]) An A. Frey, 26. September 1889, Briefe I, 379.
[95]) An Wille, 22. Dezember 1889, Briefe I, 205.
[96]) Am 15. Februar 1890, Briefe II, 183.
[97]) Wie ein datiertes Fragment (Unvoll. Prosadichtg., I, S. 294) beweist, hatte der Dichter schon im Dezember 1889 daran gearbeitet.
[98]) A. a. O. S. 281. [99]) An Rodenberg, a. a. O. S. 288.

verschlägt es, wenn es schon so spät"[100])? Am letzten Oktober 1890 muß C. F. Meyer gestehen, daß er noch einige Monate für seine Angela-Novelle bedarf. Und diesmal nennt er auch den Grund, der ihn verspätet hat: „Eine gleichzeitige dramatische Gestaltung für meine Mappe." In diesem aufreibenden Kampfe verliert er Zeit und Kraft, und er fängt an zu ahnen, daß es zu spät ist, daß er ihn umsonst gekämpft hat. So schreibt er seinem Jugendfreunde F. Bovet in Neuenburg[101]): „Il y a un diable qui me tourmente — et il me tourmentait déjà quand nous fûmes ensemble il y a quarante ans ou à peu près — c'est le démon du drame. Dieu sait ce qui en arrivera. Probablement rien à 65 ans." Auch Louise v. François gesteht er den Grund der Verzögerung: „Meine längst angekündigte ‚Angela Borgia' wird auf sich warten lassen. Ich werde sie wohl zugleich als Drama schreiben. Der Teufel läßt mir keine Ruhe[102])." Nach dem ihm schwer gewordenen Geständnis gegenüber Rodenberg scheint C. F. Meyer aber doch auf die gleichzeitige dramatische Gestaltung für seine Mappe verzichtet zu haben, und nun schreitet die Arbeit vorwärts und wird am 12. August 1891 vollendet. Von jenen Kämpfen erzählen uns aber eine ganze Reihe erhaltener dramatischer Fragmente[103]).

Während C. F. Meyer um die dramatische Gestaltung der „Angela Borgia" rang, starb drüben am Zeltweg Gottfried Keller. Der Tod des großen Dichters beschäftigt Meyer sehr; er kann sich kaum an den Gedanken gewöhnen, daß jener nicht mehr sei. Besonders aber horcht er auf, als er vernimmt, daß sein Nachlaß dramatische Fragmente enthalten soll. „Da bin ich denn doch begierig", schreibt er Hermann Lingg[104]). Die Frage, ob Keller vielleicht den gleichen Kampf kämpfe wie er, hatte ihn schon einmal beschäftigt, wie er uns in seinen „Erinnerungen an Gottfried Keller" erzählt (s. oben S. 1). Nun mochte der Gedanke an das tragische Versagen des großen Landsmannes und den schließlichen Verzicht auf das geliebte Ideal nicht der letzte sein, der den überlebenden Dichter mit Wehmut erfüllte.

Auch zu den Besuchern, die er um diese Zeit bei sich empfing, sprach Meyer von seinen dramatischen Plänen. Heinrich Bulthaupt und Heinrich Kraeger, die den Dichter im Juli 1890 auf Rigi-Scheidegg aufsuchten, be-

[100]) An H. Bulthaupt, 1. September 1890, „Erinnerungen an C. F. Meyer", Weserzeitung, Bremen, 18. Dezember 1898.
[101]) Am 18. Oktober 1890, Briefe I, 140.
[102]) 24. Oktober 1890, a. a. O. S. 257.
[103]) Unvoll. Prosadichtg. I, S. 278 ff.
[104]) Am 1. August 1890, Briefe II, 333.

richtete er[105]), „daß er seine Stoffe stets zugleich in novellistischer und dramatischer Beleuchtung vor sich gesehen, daß er auch vieles schon entworfen, daß aber die Erzählung nachher bei ihm immer wieder das Bühnenbild überwuchert hätte[106]). Nur in seinen Augen," erzählt Kraeger weiter, „blitzte etwas wie Hoffnung auf, daß es ihm einmal noch gelingen müßte, bis er zum Schluß drollig ergeben meinte: ‚Ein Drama ist der Himmel auf Erden; aber es ist verteufelt schwer, hineinzukommen.' Dann trug er einen wirksamen Abschnitt aus dem Plan eines ‚Friedrich II.' in der bewegtesten Sprache, ohne Pausen und fast atemlos, wie einer, der eine Schanze stürmt, vor[107])" und redete den Besuchern noch von dem Plan der dramatischen Gestaltung des Borgia-Stoffes. Am 1. Oktober war Fritz Kögel in Kilchberg; er berichtet Meyers Äußerungen mit denselben Worten, die sich auch Betsy unauslöschlich einprägten, und die wir auch in den Briefen z. T. gefunden haben. „Mich reitet ein Dämon, dem ich nicht wiederstehen kann, das Drama. Und zwar reizen mich mit allen Fährlichkeiten umlagerte Gestalten: die deutschen Kaiser, Hohenstaufen und Sachsen (wohl verhört, in Betracht kommen jetzt nur noch die salischen Kaiser). Die Gefahren würden mich nicht schrecken. Ich glaube Herr zu sein dessen, was das Drama bedarf, der weitfaltigen Rede, der Dialektik und Sophistik des Herzens. Ich hoffe, im Drama etwas Allverständliches und die Massen

---

105) Dr. H. Kraeger, Conrad Ferdinand Meyer. Quellen und Wandlungen seiner Gedichte. Berlin 1901, Palaestra XVI, S. XI.

106) Heinrich Bulthaupt (Weserzeitung, 18. Dezember 1898, Morg.-Ausgabe) berichtet diese Äußerungen mit klarerem Wortlaut: Meyer sagte u. a., „daß aber bislang, wie Vieles er auch in dramatischer Form skizziert habe, das Gespinst der Erzählung sich immer noch als das zähere erwiesen und die dramatischen Bestandteile eingezogen und versponnen habe".

107) Nach H. Bulthaupts (a. a. O.) „Erinnerungen" handelte es sich um die Becherszene des fünften Aktes. Da diese schwer zugängliche Fassung zum Teil etwas ausführlicher, zum Teil etwas verändert im Vergleich zur Freyschen Planskizze ist, sei sie hier verzeichnet: „Der Kanzler leert am Ausgang einer heftigen Szene mit dem Kaiser, in der er seine letzten Hoffnungen zusammenbrechen sieht, einen für Friedrich II. bestimmten Becher, indem er (er weiß es, der Kaiser nicht) den gewissen Tod trinkt. Da dringt der Lärm einer Siegespost ins Lager. Man stürmt herein, man huldigt dem Kaiser — dort aber, heißt es, dort am Tische sitzt einer, der sich nicht mit freut, regungslos, mit verhülltem Haupt. Hollah! auf! Wir haben gesiegt, freue dich mit uns! Man zieht ihm die Hülle vom Antlitz: Vinea ist tot." Freys Fassung ist wohl zuverlässiger, nicht nur, weil sie unter des Dichters Augen aufgeschrieben wurde, sondern auch, weil sie Vineas Schritt begründet, der hier ganz unverständlich bleibt. Die Schlußpointe ist echt Meyerisch; ein Balladenschluß; nachher hat der Dichter die Motive umgestellt: 1. Tod Vineas, an dessen Leiche der Kaiser erschüttert niederkniet; 2. die Siegesbotschaft ersetzt er durch die Nachricht von der Geburt Conradins. So gewinnt er einen befreienden Ausklang.

Ergreifendes machen zu können. Ich möchte wohl den Friedrich II. und den Heinrich V. als Drama machen. Schließlich wird es aber doch nur wieder eine Novelle werden." Den Einwurf, daß seine Novellen einen Zug zum Drama verrieten, lehnt er ab: „Das ist nur Hang zur romantischen Gebärde und zur plastischen Darstellung." Dann skizzierte er Kögel den Plan zu seinem Petrus Vinea[108]) und das Motiv seines Heinrich V. Auch Alfred Beetschen, der Meyer um diese Zeit besuchte, bezeichnete er das Drama „als den Gipfel der Kunst und höchster Kunstgattung". „Und fast schien es mir," erzählt Beetschen, „als ob den Sprechenden Wehmut beschliche, Wehmut darüber, daß es ihm wie Meister Gottfried nicht vergönnt gewesen, seiner Muse auch auf diesem Gebiete zu begegnen[109])."

Kurz vor Beendigung der „Angela Borgia" hatte Meyer schon wieder alte Entwürfe hervorgezogen: „Die sanfte Klosteraufhebung." Aber diesmal verzichtete er auf die dramatische Gestaltung, am 10. März entstand das letzte und am weitesten fortgeschrittene der epischen Fragmente.

Nach der Vollendung der Borgianovelle im August 1891 beginnt Meyers letzter Kampf, ein Kampf mit dem Stoff und der Form zugleich. Die alten Pläne werden noch einmal hervorgezogen, noch einmal versucht Meyer die alten liebgewordenen Gestalten zu bannen. Aber umsonst müht er sich in tragischem Ringen; er kommt über Anläufe nicht mehr hinaus. Die gleichen, von Zweifeln, Schwanken und Resignieren erzählenden Sätze kehren nun immer wieder: „jetzt mache ich mich...", „ich freue mich jetzt auf...", „ich beginne jetzt...", „jetzt geht es an..." usw. Zuerst ist es „Petrus Vinea", den er schon Ende August, kurz nach Abgang des Manuskriptes der „Angela Borgia" aufgreift[110]). Nach einem Monat tritt neben den Petrus Vinea schon der Dynast, fünf Tage später steht dieser schon im Vordergrund[111]); wieder nach fünf Wochen weicht der „Dynast" dem Komtur, der „ohne alle Grausamkeit" sei; denn C. F. Meyer will nun durchaus etwas Wohltuendes[112]). Noch im Februar 1892 ist der Komtur ein Lichtpunkt für ihn[113]); dann hören wir nichts mehr von ihm. Nebenbei aber geht der „Petrus Vinea" und bei diesem ist es neben dem Kampf mit dem Stoffe auch ein Ringen um die Form. Zuerst hören wir nur von einer

[108]) Abgedruckt Unvoll. Prosadichtg. I, S. 176 f.
[109]) Alfred Beetschen, Litterarische Begegnungen, Leipzig und Zürich 1896, S. 67.
[110]) An Rodenberg, 31. August 1891, a. a. O. S. 308.
[111]) An Haessel, 28. September und 3. November 1891, Briefe II, 203 und 205.
[112]) An Haessel, 11. Dezember 1891 und 25. Januar 1892, Briefe II, S. 209 u. 211.
[113]) An Haessel, 2. Februar 1892, Briefe II, S. 211.

Novelle[114]), im Dezember aber wird er wieder „vom Dramateufel" hart geplagt. „Was thun," schreibt er dem Basler Maler Ernst Stückelberg[115]), „bei diesem innern Streit, den Sie wohl auch kennen, der Stoffe und Formen? Nüchtern bleiben und die verschiedenen Geister in meinem Kopfe den Streit unter sich selbst austragen lassen, bis, wo nicht eine Überzeugung, doch ein Impuls entstehe." Dieser Impuls entsteht aber nicht, wenigstens nicht für das Drama, und rührend ist es nun zu sehen, daß der kranke Dichter einen Augenblick die Möglichkeit sieht, der fehlende innere Impuls könnte durch einen äußern ersetzt werden. „Der Augenarzt," schreibt er nach Mariahalden hinüber[116]), „empfiehlt mir, auch nach geheilter Entzündung, die möglichste Enthaltung von Lesen u. Schreiben. Leicht gesagt! es ist möglich, daß diese Vorschrift mich zum Drama nötigt." Und eine tragische Ironie des Schicksals ist es, wenn nun noch ein mächtiger Anstoß von außen kommt, in einem Augenblick, wo der Dichter müde und krank „am liebsten eine Weile stille halten" möchte[117]). „Die Leitg. der Königl. Bühnen in Berlin," schreibt er seinem Verleger[118]), „bittet mich, ein Stück einzureichen, sie hätte vernommen, ich beschäftige mich dramatisch. Ich habe — der Wahrheit gemäß — die Sache unwahrscheinlich gemacht... Bei einem Stücke könnte es sich nur um die Dramatisirung einer meiner Nov. oder des Hutten (!) handeln, ich bin jetzt recht in den Händen des Schicksals." Am 25. Januar schreibt er ähnlich resigniert seinem Verleger: „In der andern Sache könnte es sich nur um die sehr naheliegende gelegentliche Dramatisirung von Mönch u. Richterin handeln, die dann bei Ihnen als ‚Theater v. C. F. M.' erschienen, so daß ich mich um das Weitere nichts zu kümmern hätte[119])." Und zuletzt gibt er uns auch noch den Anhaltspunkt für die Erklärung, warum der Kampf um die dramatische Form vergeblich war und vergeblich sein mußte: „Die dram. Gedanken kamen mir infolge einer merkwürdigen Aufforderung — ich bin aber — gerade durch meine Augen und auch durch mein Alter so sehr in den Händen des Schicksals, daß ich in der beschränkten Arbeitszeit je nur dem stärksten Impulse folgen muß, u. der ist jetzt nicht das Theater[120])." Im Februar aber verschlimmert sich sein Zustand; er ist so lei-

[114]) An Rodenberg, 31. August 1891, a. a. O. S. 308, an Frey, 26. September 1891, Briefe I, 398. [115]) 14. Dezember 1891, Briefe I, 447.
[116]) An F. Wille, 19. Dezember 1891, Briefe I, 221.
[117]) An Anna von Doß, 24. Januar 1892, Briefe II, 252.
[118]) Undatiert, spätestens 22. Januar 1892, Briefe II, 212.
[119]) Briefe II, 211.
[120]) An Anna von Doß, 25. Januar 1892, Briefe II, 252.

dend, daß er sich auch die geringste Anstrengung untersagen muß. Zwei Stoffe hat er noch auf dem Herzen[121]): einen dramatischen „Petrus Vinea" und den „Komtur"; aber die Nacht der nahenden Krankheit nimmt ihm die Feder aus der Hand und macht dem tragischen Ringen, das nun fast ein halbes Jahrhundert gedauert hat, ein Ende.

III. C. F. Meyers Stellung zur Geschichte und Theorie des Dramas

Welches war das Ideal, das C. F. Meyer in diesem vierzigjährigen Kampfe vor Augen schwebte? War er ein Dichter, der das Drama aus dem Leben heraus gestaltete, der für eigenes Erleben eine Form suchte und sich eine solche neue Form erschuf, oder war er ein Dichter, der sein Ideal in der Vergangenheit fand, der die Form fertig übernahm und nun für diese klassische Form einen Inhalt suchte?

C. F. Meyer war es nicht gegeben, sein Ideal des Dramas in die Wirklichkeit umzusetzen. Er ist über Anfänge nicht hinaus gekommen; er hatte genug Selbstkritik, um einzusehen, wie weit das Geschaffene hinter seinem Ideale zurückblieb; wir dürfen dieses also nicht aus den Fragmenten herauslesen wollen, sondern müssen uns nach des Dichters sonstigen Äußerungen ein Bild zu machen versuchen, um uns dann umgekehrt zu fragen, ob er in den erhaltenen Bruchstücken diesem Ideal nahegekommen, oder ob nicht umgekehrt die Unerreichbarkeit des Ideals ein Grund des Verzichtes gewesen sei.

C. F. Meyer fand das hohe Vorbild, das ihn immer wieder zu dramatischem Schaffen begeisterte, nicht in der deutschen Literatur. Es unterscheidet ihn von den ihm sonst persönlich und literarisch nahestehenden Dichtern des Münchener Kreises, daß er die Überlebtheit des klassizistischen Epigonendramas erkennt, die Unmöglichkeit, durch Auswälzen von Stoffen und Motiven in die Form der rhetorischen Jambentragödie ein lebendiges Drama zu schaffen. So hoch er Goethe und Schiller schätzt — den schönsten Ausdruck für seine Verehrung findet er in dem für das Goethejahrbuch 1887 geschaffenen Gedicht „Schutzgeister" —, er teilt doch die Einstellung der realistischen und der beginnenden naturalistischen Epoche zu Schiller: „Schillers Pathos," erzählt Betsy[1]), „stand seinen eigenen dichterischen Wegen

[121]) An F. Wille, 20. Februar 1892, Briefe I, 221.
[1]) A. a. O. S. 186.

und Zielen fern. Ich erinnere mich nicht, daß ihn mein Bruder, die „Geschichte der Niederlande" und den „Wallenstein" ausgenommen, später noch häufig gelesen hätte, obschon er seine „dramatische Wucht" bewunderte..."

Kleist fühlt er sich menschlich, in der „Grundnatur" verwandt, wie wir aus einem Briefe der Louise v. François herauslesen müssen[2]); er unterläßt es aber, einen Angriff der Weißenfelser Freundin, die „den Kleist für in der nachträglichen Schätzung überschraubt hält", zu rektifizieren. Gegen Grillparzer hegt er sogar Abneigung, „der Wiener" ist ihm „zu sinnlich"[3]): Offenbar vermißt Meyer bei Grillparzer die durchdringende Schärfe der Reflexion, den höhern Flug des Gedankens, vielleicht auch die Aktualität, die er auch vom historischen Drama fordert. Hebbel und Ludwig studiert er mit „großem Interesse"; sein Endurteil lautet: „Ludwig und Hebbel — so verschieden sie sind — halte ich für ungefähr gleichwertig. Beide sind im höchsten Grad interessant, als Stufen zu einem deutschen Drama der Zukunft bedeutend, beide ein bischen verschroben, da ihnen warme und reiche Natur mangelt[4])." Hermann Lingg gegenüber nennt er Hebbels Dichtungen „fratzenhaft"[5]).

Genauer als durch diese gelegentlichen und zufälligen Äußerungen über seine Stellung zu den genannten deutschen Dramatikern sind wir über sein Verhältnis zu den ihm persönlich und literarisch nahestehenden Dichtern des Münchener Kreises unterrichtet.

In Hermann Lingg verehrt er „seinen Meister"[6]), und er charakterisiert ihn mit Worten, die mindestens ebensogut auf seine Dichtung wie auf die Linggs passen: „Mit so tiefem Gefühl, kurz, bis zur Schroffheit, concis wie eine Inschrift, dichtet nur Hermann Lingg[7])." Er interessiert sich für Linggs dramatische Arbeiten und dieser schickt ihm seine Tragödie „Macalda" zur Besprechung in der „Neuen Züricher Zeitung". Wie C. F. Meyer sich aber bei der ersten Sommerhitze an die Lektüre macht, schwimmt es ihm vor den Augen und er bricht in den Stoßseufzer aus: „Kein Teufel weiß was drinnen steht[8])!" Er macht sich mit spitzen Fingern und höchst vorsichtig an die Besprechung, umgeht eine klare Analyse des Inhalts, stellt die menschlich nicht zu fassenden Hauptfiguren als „dämonische

[2]) 11. Oktober 1884, a. a. O. S. 154.
[3]) An Haessel, 10. Juni 1889, Briefe II, S. 172.
[4]) 16. Juni 1889, Briefe II, S. 172 f.
[5]) 12. September 1875, Briefe II, 290.
[6]) Briefe II, S. 299.
[7]) „Macalda", Trauerspiel von H. Lingg, 1877. Neue Züricher Zeitung, 5. Juli 1877, abgedr. Briefe II, 421 ff.
[8]) An Meißner, 16. Juni und 24. Nov. 1877, Briefe II, 271 f.

Wesen" hin — „Auf die Ausrede des Dämonischen bin ich gleich verfallen, es ist aber eine arme Ausrede," schreibt er Meißner[9]) —, unterdrückt jedoch seine Bedenken nicht: „Die Gestalten sind kühn entworfen, mehr als eine derselben aber behält etwas Rätselhaftes, das ist nicht zu leugnen; sei es, daß sie tief angelegt, aber nicht völlig herausgearbeitet sind, sei es, daß der Dichter den Forderungen und Wirkungen der modernen Bühne zu lieb die jeweilige Situation so rücksichtslos u. vehement erschöpft, daß der Umriß der Charaktere dadurch vorübergehend erschüttert wird und in ein Schwanken geräth." Otto Ludwig hat den gleichen Vorwurf gegen Schiller erhoben, beide stellen die Einheit des dramatischen Charakters über die Wirkung der einzelnen Szene; beiden schwebt die organische Geschlossenheit und Einheit der Shakespeareschen Charaktere vor Augen. Im übrigen bleibt Meyer seiner Hochschätzung treu: „Lingg, den ich liebe und verehre, ist entschieden ein großer Mensch, aber rein instinctiv[10])." Das heißt: C. F. Meyer vermißt bei Lingg den scharfen, durchdringenden Kunstverstand.

Noch weit mehr scheint er Paul Heyse zu überschätzen. Er nennt ihn, nachdem er im Jahre 1878 im Engadin seine persönliche Bekanntschaft gemacht hat, Louis Vulliemin gegenüber „le premier nouvelliste allemand, sans contredire"; Heyses Novellen machen ihm „unendliches Vergnügen"[11]); er empfindet bei der Lektüre derselben, wie er zu einem Besucher äußerte, „nicht nur ein geistiges, sondern auch ein physisches Wohlbehagen"[12]). Er erkennt Heyses Begabung für das leichtere Genre, für das Graziöse und Spielerische: „Durchaus ohne ihm die tragische Maske zu weigern, finde ich, daß er mit dem feinen Lustspiel (vide Getrennte Welten) eine große Lücke füllt, denn er hat viel Grazie und deutsche Grazie[13])." Schon diese verbindlichen Äußerungen lassen erkennen, daß C. F. Meyer die Grenzen der Begabung Heyses erkannt hat; wir sind damit nicht mehr weit von dem frischen und kräftigen Ausspruch, den er seinem intimen Freunde Fritz von Wyß gegenüber tut, und der sein innerstes Urteil enthält: „Darin," schreibt er[14]) anläßlich einer Äußerung über die Naturalisten, „haben die Jungen schon recht, das akademische Genre Platen-Heyse ist auch keine Poesie." Er vermißt bei den Münchenern den schwerern Gehalt, das Erlebte, den Tropfen Herzblut, der ihm trotz allem, was gesagt worden ist

[9]) Briefe II, S. 271.
[10]) An Meißner, 24. November 1877, Briefe II, 272.
[11]) Briefe II, 251. [12]) Alfred Beetschen, a. a. O. S. 68.
[13]) An H. Lingg, 9. Dezember 1884, Briefe II, S. 317.
[14]) Am 17. Mai 1890, Briefe I, 97.

und gesagt werden kann, doch immer „in tormentis“ in die Gestalten seiner Phantasie hinübergeflossen ist.

Mit Felix Dahn verbinden C. F. Meyer ebenfalls freundschaftliche Beziehungen; außer Dahns Gedichten bespricht er auch dessen Dramen „König Roderich“ und „Rüdeger von Bechelaren“. Auch hier handelt es sich wie bei Linggs „Macalda“ um einen Freundschaftsdienst, den der feine, liebenswürdige Dichter nicht verweigern konnte. Daß wir zwischen den Zeilen lesen müssen, verrät uns eine Briefstelle Meyers, die sich nur auf die Dahnschen Rezensionen beziehen kann; er schreibt Hermann Lingg im 7. Juni 1876: „Mit ... den Rezensionen hat ... es seine Bewandniß. ... Ich vermißte das eigentlich Dramatische, die aufrichtige Leidenschaft u., in den Charakteren, das Individuelle, kurz ‚das Leben‘. Das wollte ich nun, aus Wahrheitsliebe, durchblicken lassen, strich dann aber, aus Courtoisie u. weil ich eben ... eingeführt war, meine Bedenken bis auf ein Minimum. So gediehen diese gequälten Artikel mir zum Ärgernis u. X. nicht zur Freude ...[15])“

So sind denn die beiden Besprechungen weniger für Dahns dramatisches Können und C. F. Meyers Stellung zum Drama charakteristisch als für des Züricher Aristokraten feine „Courtoisie“ und empfindliche Wahrheitsliebe, für seine große Kunst, die Wahrheit durchblicken zu lassen und doch nicht zu verletzen. Beide Dichtungen, „König Roderich“[16]) und „Markgraf Rüdeger von Bechelaren“[17]), sind aus epischen Werken entwickelt, König Roderich aus einer Ballade Dahns „Doña Cava“, „der ein berauschender Hauch südlicher Leidenschaft entströmt“[18]); „Rüdeger“ aus dem Nibelungenliede. Es ist nun charakteristisch, daß C. F. Meyer in keiner der beiden Besprechungen irgendwie auf das Verhältnis von epischer und dramatischer Dichtung eingeht, auf die Frage der Umwandlung einer epischen Dichtung in eine dramatische, auf den grundsätzlichen Unterschied der epischen und dramatischen Handlung. Wohl erkennt und nennt er einen Unterschied zwischen Ballade und Drama; aber er ist ethischer Natur. Die Ballade „erzählt, wie das spanische Gothenreich durch eine verhängnisvolle Liebe seines letzten Königs zerstört wurde. Einen wie dankbaren Balladenstoff die Romantik dieser Sage biete, sie genügt nicht um den Untergang

[15]) Briefe II, 292, die Auslassungen sind von Adolf Frey.

[16]) König Roderich, Trauerspiel von Felix Dahn, Leipzig 1875, Allgemeine Zeitung, 11. Januar 1875, abgedr. Briefe II, 414 ff.

[17]) „Ein neues Trauerspiel“ von Felix Dahn, Leipzig 1875, Allgemeine Augsburger Zeitung, Beilage, 21. August 1875, abgedr. Briefe II, 418 ff.

[18]) Rez. in der Allg. Zeitung, Briefe II, 404.

eines mächtigen Reiches zu erklären, selbst für jene Zeit nicht, wo die Leidenschaften des Einzelnen mächtiger in die Geschichte eines Volkes eingreifen mochten als in den unsrigen. Dießmal hat uns Dahn mit einem größeren Motiv, wie es die unter ein schärferes Urtheil fallenden Verhältnisse des Dramas erfordern, von der Nothwendigkeit jener Katastrophe überzeugt." C. F. Meyer empfindet hier mit Dahn ein ethisches Mißverhältnis zwischen der Ursache (der verhängnisvollen Liebe des letzten Königs) und den Folgen (dem Untergang eines mächtigen Reiches); denn daß die verhängnisvolle Leidenschaft eines Herrschers vollkommen genügt, um psychologisch in dramatischer Form die Notwendigkeit des Unterganges eines mächtigen Reiches zu motivieren, hat Shakespeares „Antonius und Cleopatra" bewiesen. Dahn glaubt ihn durch einen erfundenen „Kampf zwischen Kirche und Staat" motivieren zu müssen, nach C. F. Meyer eine historisch kaum zu begründende aber plausible Deutung. In den Gestalten vermißt C. F. Meyer, wie er Lingg schreibt, das Individuelle, das Leben, und er deutet auf sein Ideal hin, wenn er in der Besprechung des „Rüdeger" schreibt: „Freilich sehen wir hier nicht in Shakespearischer Weise die Gestalten wachsen, sich enträthseln und zerstören, sondern wir stehen festen, schönen, beredten Typen gegenüber, die uns eher, wenn die Zusammenstellung gestattet ist, an die consequente Haltung und den sichern Gestus der classischen französischen Bühne, der Helden Corneille's und Racine's, erinnern." Als ob mit „festen, schönen, beredten Typen" epigonenhaften Genres die durch das ungeheure Geschehen festgelegten Riesenformen der Helden des Nibelungenliedes gefüllt werden könnten!

Und C. F. Meyer verwirft die Tagestendenz. Dahn hat für seinen „Roderich" einen Kampf zwischen „Kirche und Staat" erfunden; aber es ist nicht der Kampf der großen historischen Mächte und weltbewegenden Ideen, hingestellt als tragische Notwendigkeit mit hoher Gerechtigkeit; Dahns Kampf zwischen Kirche und Staat ist die deutsche Kulturkampfbewegung der siebziger Jahre, gesehen durch die Brille des Parteigängers. Es ist Tagestendenz und C. F. Meyer verwirft das; aber er verwirft es mit einer prachtvollen und versöhnenden Wendung: „Er hat ein Tendenzstück geschrieben; aber wenn er in ‚König Roderich' ein Schwert geschliffen, so trägt er es, wie Harmodios und Aristogeiton, in Myrten." In der Einleitung zur Besprechung des „Rüdeger von Bechelaren" enthüllt er den „zwischen den Zeilen verborgenen Wunsch: Felix Dahn möchte auf jenes wirkungsreiche, aber das unverkennbare Gepräge der Tagestendenz tragende Drama, ein zweites folgen lassen, das in keinem andern Dienst stehe

als in dem edlen der Schönheit. C. F. Meyer enthüllt uns damit seine Sehnsucht nach der hohen Dichtung, dem großen Stil, die über den kleinen Kämpfen des Tages steht und ewig gültige Konflikte in unvergänglicher Form faßt.

Charakteristisch für seine theoretische Auffassung des Dramas ist die Mühe, die er sich gibt, die „tragische Schuld" aufzuspüren. So auch in der „Macalda" von Hermann Lingg. Hier findet er sie in der sizilianischen Vesper. „Diese Blutthat ist die eigentliche tragische Schuld des Dramas." Im „König Roderich" ist sie ihm zu wenig betont. „Warum begeht er (Roderich) nicht im geeigneten Augenblick eine kecke Frevelthat! (Wir machen auch ein Ausrufszeichen, in anderem Sinne!) Seine tragische Schuld vertheilt sich auf eine Reihe gewaltthätiger Handlungen, von welchen sich jede, leichter als dramatisch wünschbar ist, rechtfertigen läßt." Im „Rüdeger" vermißt er eine eigentliche tragische Schuld; er sucht darum nach einer Erklärung dafür, daß „die Tragik dieses unverschuldeten Unterganges" uns ergreife „ohne unser Gefühl zu beleidigen" und findet ihn darin, „daß Völker- und Familienschicksal über dem Schicksal des Einzelnen steht und dessen blühendstes Glück zertreten darf".

Im Jahr 1883, nach der Veröffentlichung seiner Novelle „Gustav Adolfs Page" macht er dem schnell- und leichtschreibenden Dahn — wie er ihn einmal Lingg gegenüber nennt[19]) — gar den Vorwurf, er habe „in seinem neusten Lustspiel sich desselben erinnert", wie ihm scheine. „Sie wissen," fügt er hinzu, „wie objectiv u. belehrbar ich bin"[20]). Diese Äußerung kann sich nur auf Dahns Lustspiel „Der Kurier nach Paris" beziehen[21]). Und C. F. Meyer beklagt sich mit Recht. Denn Dahn hat das so fein durchgeführte Motiv seines „heroischen Idylls", daß sich ein liebendes Mädchen als Mann verkleidet, um seinem Geliebten folgen zu können, in die Atmosphäre einer Posse herabgezogen und hat es, nach Art aller schlechten Nachahmer, zudem ins Groteske übertrieben und verzerrt.

In den ersten achtziger Jahren ging der Stern — der Theaterstern — Ernst v. Wildenbruchs auf. Begreiflich, daß C. F. Meyer sich höchlich für diesen neuen Mann interessierte, der mühelos das einzuheimsen schien, wonach er sich sein Leben lang sehnte: Ruhm und Erfolg auf der Bühne mit dem historischen Drama heroischen Stils. Und es ist bezeichnend für des Dichters edle und neidlose Natur, daß er diesen vom Glück so sehr be-

[19]) Am 9. Mai 1880, Briefe II, 307.
[20]) An Haessel, Pfingsten 1883, Briefe II, 107.
[21]) Felix Dahn, Der Kurier nach Paris, Lustspiel in fünf Aufzügen, Leipzig 1883.

günstigten Nebenbuhler nicht mit kritischen Augen mißt, sondern die allgemeine Überschätzung mitmacht. Gleich nach den ersten, Aufsehen erregenden Aufführungen der „Karolinger" im Jahre 1881 wird C. F. Meyer auf ihn aufmerksam. „Die Berliner Besprechungen der Karolinger von Wildenbruch interessieren mich. Wer weiß? Vielleicht wird aus dem Manne ein tüchtiger Dramatiker und das thäte Not", schreibt er Rodenberg[22]). Der Herausgeber der Rundschau antwortet zwei Tage später, er sei entzückt gewesen, „so viel Kraft und Poesie" (!) im frivolen Berlin zu finden. Mit ganz anders klar sehenden Augen als Rodenberg, dessen Stärke in der Fähigkeit zum Enthusiasmus und nicht in der Schärfe der kritischen Einsicht lag, betrachtet sich Louise von François von ihrer Weißenfelser Beobachtungsstation aus den neuen Mann. Ohne es zu kennen, nur nach Besprechungen, bezweifelt sie, daß Wildenbruchs „Kraftstück" sich behaupten werde, sie vermißt „einen zu Grunde liegenden Sinn, ein zündendes tragisches Problem"[23]). Nachdem sie einer Aufführung der „Karolinger" in Halle beigewohnt und den „Harold" gelesen hat, urteilt sie mit hoher kritischer Einsicht: „Das Stück leidet an überschüssigen Effekten, die Einen nicht zur Ruhe kommen lassen. Daher kein dauernd befriedigender Eindruck nach der spannenden Hetze." Immerhin erfreut sie sich an einer „bedeutenden Dichterkraft" und glaubt an ein „Werden und Wachsen"[24]). C. F. Meyer geht, mit andern Sorgen belastet, hierauf nicht ein.

Im Sommer 1883 empfängt der Dichter in Kilchberg den Besuch des Berliner Dramatikers. Er berichtet Freund Wille seinen Eindruck: „Ein guter Junge mit Blut in den Adern. Ich kann mich irren, aber ich stelle ihn sehr hoch[25])." Das klingt nicht sehr überzeugt. Endlich äußert er sich auch zu Louise von François, aber nicht ohne Vorbehalt: „Gestern wurde in Zürich Wildenbruchs Harold gegeben, ich begnügte mich, das Drama in meinem Fauteuil zu lesen mit großer Lust, obgleich durchaus nicht ohne Vorbehalt, oft die Augen schließend, um die Gestalten zu erblicken — es hat mich selbst gefreut, daß ich an dem Dichten eines Andern noch so voll teilnehmen konnte[26])." Daß diese volle Teilnahme auf dem, bei allem Unterschied und Abstand des Talentes und der erreichten Tiefe, verwandten Grundzug ihres Wesens: der heroischen Sehnsucht, beruhte, scheint dem

---

[22]) Am 9. Dezember 1881, a. a. O. S. 101.
[23]) Am 11. Dezember 1881, a. a. O. S. 35.
[24]) Am 9. November 1882, a. a. O. S. 75.
[25]) 16. November 1883, Briefe I, 168.
[26]) 22. November 1883, a. a. O. S. 121.

Dichter nicht bewußt geworden zu sein. Im folgenden Jahr schickte ihm Wildenbruch seine „Dichtungen und Balladen" (1884); er dankt mit warmer Anerkennung. Seine Dichtungen, schreibt er[27]), bewiesen „eine enorme dramatische Begabung: Leidenschaft, Vorstoß, ebenso besonnener als kühner Aufbau — nun noch unergreifbare (soll doch wohl unangreifbare heißen?) streng komponierte Fabeln und haarscharf vertiefte Charakteristik, dann ist alles beisammen!" Dieser Vorbehalt sagt genug; C. F. Meyer hat die innere Schwäche der Wildenbruchschen Dramatik klar erkannt. Daß C. F. Meyer von seiner anfänglichen Überschätzung Wildenbruchs zurückgekommen war, schließen wir auch aus Adolf Freys Worten, die ja fast den Wert persönlicher Bezeugungen haben: „Zwar den Dichtern, die ums Jahr 1890 die deutsche Bühne beherrschten, glaubte er es im historischen Drama ohne weiteres gleich zu tun, trotz seiner Jahre und ohne früher ausgeführte Versuche[28])." Und daß ihm E. v. Wildenbruch in jenen Jahren nicht mehr der Mann schien, den allgemeinen Tiefstand der deutschen Literatur zu heben, lesen wir aus einer Bemerkung zu François Wille, im Anschluß an eine Erwähnung der „Hedda Gabler" Ibsens. „Ich denke nur so ganz im allgemeinen, daß — neben unsern alten Künsten d. h. den Künsten von uns Alten — etwas mehr Temperament u. auch etwas ethisches Rückgrat, kurz etwas mehr Jugend der deutschen Litteratur zu wünschen wäre[29])." Feuer und Jugend, das war ja gerade das, was er bei Wildenbruch zu finden geglaubt hatte...

C. F. Meyer war selber ein zu echter und zu tief schürfender Dichter, als daß er hinter der glatten Mache und virtuosen Leichtigkeit nicht die innere Leerheit des Epigonentums erkannt hätte, als daß er von dem wässerigen Jambenstrom der Münchener und ihrer Zugewandten und Nachfolger einen Aufschwung des deutschen Dramas hätte erwarten können. Trotz seiner Abneigung gegen das Tendenzstück, gegen den Naturalismus, gegen die brutale Gegenwart und Gegenwartsdichtung, erkannte er doch, daß hier ein Weg gefunden wurde, der weiter führen konnte. Mit großer Aufmerksamkeit beobachtete er deshalb die Entwicklung der europäischen Literatur, das Eindringen fremder Einflüsse in die deutsche Dichtung. „Die Russen führen gegenwärtig", äußerte er sich zu Langewiesche, der ihn in Kilchberg besuchte[30]). „Auch die Nordländer: Alexander Kielland, Jonas Lie, Hen-

---

[27]) Am 3. Mai 1884, Deutsche Rundschau, Bd. 140, S. 388.
[28]) A. a. O. S. 344. [29]) 18. Februar 1891, Briefe I, 212.
[30]) Ein Besuch bei Conrad Ferdinand Meyer, von W. Langewiesche, Gegenwart, Bd. 42, Nr. 38, S. 181.

rik Ibsen, Arne Garborg, die Franzosen Emile Zola, Guy de Maupassant, die Goncourt, alle diese Modernen und Modernsten waren dem Dichter völlig vertraut."

Zuerst ist es Turgenjew, den er kennt und liebt. „Turgenjew ist mir von allen Zeitgenossen der liebste. Er übt einen großen Zauber auf mich[31])." Dann aber lernt er Tolstoi kennen, und dessen ethische und dichterische Größe bezwingt ihn; er stößt jenes Urteil um. „Von den russischen Romanciers," schreibt er Louise v. Francois, „gefällt mir Tolstoi (Graf) noch besser als Turgenjeff, obgleich er weniger stimmungsvoll, mehr realistisch arbeitet[32])." Und er fügt hinzu: „Dann haben sie (die Russen) noch einen dritten Kerl, auch einen Romanschreiber, der aber, ich glaube, noch vor Turgenjeff gestorben ist, namens Dostojewski, welcher der erstaunlichste von allen sein soll." Er macht sich dann sofort hinter diesen „dritten Kerl", und zwar an die Lektüre des „Raskolnikow" und berichtet darüber fünf Wochen später Freund Wille[33]): „Dostojewkis ‚Verbrechen und Strafe' ist höchst lesenswerth, ein krankhaftes Meisterstück (immerhin hoch über Zola stehend), woraus ein Gesunder unendlich viel lernen (eigentlich Anatomie studiren) kann." Der Roman interessiert ihn noch besonders, da seine „Richterin" „ein verwandtes Motiv, doch als mittelalterliche Burgfrau stärkere Nerven als das russische Studentchen" hat. Er bleibt Tolstoi treu; denn durch diesen fühlt er eine verwandte Saite angeschlagen; er sieht in ihm mehr als einen großen naturalistischen Dichter und will ihn überhaupt den reinen und konsequenten Naturalisten nicht zugezählt wissen: „Von den lit. Neuern," schreibt er Rodenberg[34]), „ist wohl L. Tolstoi der Bedeutendste (soweit er dazu gehört, denn sein Impuls ist eben der religiöse seines rationalistischen Mysticismus), aber ‚Macht der Finsterniß' hat Größe."

Es ist gewiß bezeichnend genug, daß C. F. Meyer als Zeuge für Tolstois Größe nicht eines seiner gewaltigen epischen Werke nennt, sondern sein erfolgreiches Drama aus der russischen Bauernwelt. So beachtet er denn auch mit nicht minderem Interesse den erfolgreichsten Dramatiker der neuen internationalen Moderne: Henrik Ibsen. Er sieht in ihm einen der Führer der neuen Richtung und pflegt ihn mit Zola und Tolstoi zusammen zu nennen, so wenn er seinem Züricher Freunde Friedrich v. Wyß

[31]) An Haessel, 2. November 1884, Briefe II, 121.
[32]) Am 22. Februar 1885, a. a. O. S. 165.
[33]) 30. März 1885, Briefe I, 176.
[34]) 12. Februar 1890, a. a. O. S. 282.

schreibt: „Neben der großen Szene: Kaiser Bismarck (wie mag sich der liebe junge Kaiser erleichtert fühlen!) beginnt mich auf meinem eigensten Boden der Sturm Zola-Tolstoi-Ibsen (freilich drei total verschiedene Leute) zu interessiren“[35]), eine Äußerung, die, nebenbei gesagt, nicht minder bezeichnend ist für die heroisch-träumende Weltferne und den politischen Dilettantismus dieses Dichters der „großen Politik“! Noch einmal tritt Ibsen in diesem Zusammenhang auf, in überraschender Wendung[36]): „Wer den Fürsten noch immer am gerechtesten beurtheilt, ist gerade der, welcher ihn stürzte u. stürzen mußte, sein Herr u. Kaiser. Was die (Beurteilung?) unseres Freundes Dahn betrifft, so weiß Gott allein — er selber gewiß nicht — was daran wahr sein mag — desto wahrer ist die neueste Dichtung Ibsen's, Hedda Gabler, und von den merkwürdigsten Wirkungen!“ Wille scheint seinen Eindruck in die Worte: „Scheußliches Ding!“ zusammengefaßt zu haben, denn C. F. Meyer schreibt in seiner Rückantwort: „Das Zeddelchen ‚Scheußliches Ding‘ aber hebe ich auf u. stecke es als Zeichen in mein nächstes Buch[37]).“ Sein nächstes Buch aber ist „Angela Borgia“ und er hat das „Zeddelchen“ nicht umsonst hineingelegt: ist doch sein Seitenstück zur Hedda Gabler, seine Lukretia Borgia, von soviel mehr Liebreiz und Anmut umspielt als das „Scheußliche Ding“ des nordischen Dramatikers. Vermutlich beschäftigte sich C. F. Meyer auch mit Ibsens analytischer Technik, und wenn Adolf Frey meint[38]), daß sich im Fragment „Der Gewissensfall“ „Meyers dramatisches Geblüt regte“ und „daß ihn Ibsens Entschleiern und Aufdecken lockte“, so kann dem eine gewisse Berechtigung nicht abgesprochen werden, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß im analytischen Drama das Entschleiern der Vergangenheit durch das Eintreten einer neuen Situation oder einer neuen Person automatisch und mit zwingender Notwendigkeit herbeigeführt wird (vgl. „Ödipus“, „Gespenster“ usw.), während in dem Meyerschen Fragment der Major Duni seiner jungen Gattin auf deren drängende Bitten, freiwillig erzählt, wie er dazu gekommen ist, sie zu heiraten — eine Erzählung also, die er jeden Augenblick abbrechen könnte, nicht ein dramatisches Enthüllen, das sich aus einer neuen Konstellation der Dinge oder Personen von selbst ergibt. Möglich ist aber, wie wir sehen werden, daß Meyer in einem der erhaltenen dramatischen Fragmente zur „Angela Borgia“ an ein analytisches Drama

---

[35]) 17. Mai 1890, Briefe I, 97.
[36]) An Wille, 16. Januar 1891, Briefe I, 211.
[37]) 23. Januar 1891, Briefe I, 211.
[38]) Ungedr. Prosadichtungen I, 235.

dachte, indem er den Beginn der Handlung nach der Blendung und Einkerkerung Giulios ansetzt, deren Ursache selber Angela unbekannt ist.

Es ist nicht C. F. Meyers Schuld, wenn er den deutschen Naturalisten die gleiche Anerkennung nicht zusprechen konnte, die er den großen russischen und nordischen Dichtern zollte. „Ihre deutschen Nachthuer senden mir mitunter ihre Sachen, bis jetzt lauter Jauche," schreibt er Friedrich von Wyß, und dann folgt der bereits angeführte, so bezeichnende Nachsatz, „aber darin haben die Jungen schon recht, das akademische Genre Platen-Heyse ist auch keine Poesie[39])." Etwas milder lautet das Urteil, das uns Langewiesche berichtet: „Auch vom jüngsten Deutschland war die Rede, und keineswegs stand er der ganzen Richtung so ablehnend gegenüber, wie ich es gerade von ihm erwartet hatte. Nur dies beständige Streiten um Theorien und Rezepte ist mir zuwider," sagte er, „der Dichter soll Schönes schaffen, das wie ist seine Privatsache." Meyer trifft damit den Nagel auf den Kopf: das Vorangehen der Theorie und das Überwiegen des Literatengezänkes über die lebendige Produktion ist der Krebsschaden der neueren deutschen Literatur geblieben. Doch beobachtet er Hauptmanns und Sudermanns Auftreten mit Interesse: „Hier führt offenbar ein Weg", schreibt er mit Bezug auf Sudermanns „Ehre" dem jungen Schriftsteller Hermann Friedrichs, den auf einen ersprießlichen Weg zu führen er sich bemühte[40]). „Für diesen G. Hauptmann habe ich ein Faible", ist in einem seiner letzten Briefe zu lesen[41]). Diese Äußerungen sind zu spärlich, um C. F. Meyers Stellung zu den einzelnen Naturalisten erkennen zu lassen; sie zeigen aber, mit welchem Interesse, mit welchem Wohlwollen, mit welcher Überlegenheit und Weitsichtigkeit er auch die Bestrebungen von Richtungen beurteilte, die der seinen, äußerlich wenigstens, diametral entgegengesetzt waren. Was ihn mit den Naturalisten verband, war gerade das, was ihn von den Münchnern und ihrem Anhang schied: das tiefere Gefühl dafür, daß Dichtung mehr sein müsse als schwächliche Nachempfindung und tönender Nachklang: blutvolles Leben. Es ist das Problem seines Lebens:

Und du selber? Bist du echt beflügelt?
Oder nur gemalt und abgespiegelt?
Gaukelst du im Kreis mit Fabeldingen?
Oder hast du Blut in deinen Schwingen?
(„Mövenflug", Gedichte, S. 178.)

* *
*

[39]) Briefe I, 97. [40]) 21. Februar 1891, Briefe II, 372.
[41]) 9. Februar 1892, Briefe I, 417.

C. F. Meyer hat nicht nur die Entwicklung des Dramas seiner Zeit aufmerksam verfolgt, er hat auch theoretische Schriften über das Drama genau gekannt und eingehend studiert.

Vor allem schätzte er als kritischen Geist Friedrich Theodor Vischer. Betsy erzählt uns aus der Zeit von Présargier, wie bei der Lektüre der „Kritischen Gänge" „sein eigenes Dichten, seine Ideen von bildender Kunst und Dichtkunst wie ein morsches Brettergerüst zusammenstürzten"[42]). Von da an läßt sich ein weitmaschiges Netz von literarischen und persönlichen Beziehungen, das nie ganz abbrach und im Sommer 1883 zu einem Besuch Fr. Th. Vischers in Kilchberg führte, bis in das Todesjahr Vischers (1887) verfolgen; C. F. Meyer schätzte Vischers Urteil sehr hoch — sein zustimmendes Urteil zum „Heiligen" nannte er ein großes Geschenk[43]) — naturgemäß bezog es sich aber nur auf des Dichters epische und lyrische Werke. Für C. F. Meyers Auffassung vom Drama scheint aber Vischers streng dogmatische Auffassung und Durchführung des Begriffes der tragischen Schuld von Bedeutung gewesen zu sein[44]); er sucht in seinen drei Rezensionen von Dramen Hermann Linggs und Felix Dahns immer nach der tragischen Schuld und wünscht sie z. T. deutlicher betont zu sehen. Hieher gehört auch, daß C. F. Meyer schon bei der ersten Andeutung eines dramatischen Planes sich und seiner Korrespondentin von der „tragischen Schuld" Rechenschaft gibt. Wie er 1881 Louise v. François den Plan seines „Gustav-Adolf-Dramas" vorlegt, fügt er hinzu: „Die Verschuldung des Helden ist einfach: er begehrt in seines Herzens Tiefen die deutsche Krone, welche nur einem Deutschen gebührt[45]).

Ebenso kennt er Gustav Freytags „Technik des Dramas" genau, so daß er Stellen daraus sogar aus dem Gedächtnis anführen kann: Wille hatte Kleists „Prinzen von Homburg" vorgelesen, Meyer hatte dazu eine Stelle aus dem Buche über die Szene der Todesfurcht (S. 61/62) angeführt und zieht sie Wille am andern Tage wörtlich aus[46]). Und wenn C. F. Meyer dem jungen Schriftsteller Hermann Friedrichs rät: „Sie sollten zuerst Ihre eigene Existenz vergrößern u. bereichern, dann würden Ihre Erzeugnisse von selbst einen größeren Schnitt bekommen"[47]) und: er solle nicht an einem alten Stoffe flicken, sondern etwas Neues beginnen „mit einem wiederum tragischen Stoff, aber ohne alle Praeoccupation der Schule, menschlich überzeugenden Conflicten, mit einfachen, doch starken Lei-

[42]) A. a. O. S. 98. [43]) An Haessel, 22. Februar 1888, Briefe II, 94.
[44]) „Ästhetik", 1846—58, § 130—139. [45]) 25. September 1881, a. a. O. S. 24.
[46]) 16. Oktober 1873, Briefe I, 147. [47]) 25. Februar 1883, Briefe II, 363.

denſchaften, wie Sie es können und Characteren, die trotz ihres leidenſchaftlichen Handelns irgend etwas Liebenswürdiges haben“[48]), ſo klingt das faſt wörtlich an eine Stelle in Freytags Buche an (S. 75).

Von ſeiner eingehenden Beſchäftigung mit dramaturgiſchen Werken berichtet auch Heinrich Bulthaupt: „In meiner ‚Dramaturgie‘ wußte er wie in Freytag's ‚Technik des Dramas‘ und in Laube's Theaterſchriften erſtaunlich gut Beſcheid... Auch die kleinſten Fragen der dramatiſchen und theatraliſchen Technik intereſſierten ihn, die Gefahren des ‚vierten Aktes‘, die Beihilfe der Muſik zum Drama, von der Shakeſpeare ſo reichlichen Gebrauch gemacht, die Kunſt der guten Abgänge, der Aktſchlüſſe und dergleichen mehr.“

* *
*

Conrad Ferdinand Meyer hat ſein Ideal nicht in der deutſchen Literatur gefunden. Wie ſo viele andere deutſche Dramatiker blickt er über die Jahrhunderte weg ſehnſuchtsvoll zurück zu jener Rieſengeſtalt eines Dichters, auf die gleichſam — um ein Wort Hebbels über Dietrich von Bern zu variieren — die Hälfte der dramatiſchen Kraft aller Jahrhunderte ganz allein gekommen iſt, auf Shakeſpeare. Schon in der Jugend hatte er ſeine Werke kennen gelernt — durch Guſtav Pfizers Vermittlung waren ſie ihm geſchenkt worden[49]); neben Homers „Odyſſee“ und Dantes „Purgatorio“ nahm er höchſtens noch einen Band Shakeſpeare mit in die geliebten Berge hinauf[50]); denn, ſagte er, im Moos des Bergwaldes ſich ausſtreckend: „Hier kann man nichts anderes leſen als Homer und Shakeſpeare“[51]). Beſonders bewunderte er Hamlet und ſtellte ihn ſchließlich über alles. „Homer kann — nicht nur zuweilen ſchlummern, ſondern auch Schlummer erregen ... Fauſt kann mit ſeinen Ungleichheiten aus der Stimmung fallen laſſen. Aber Hamlet packt jederzeit und ſtimmt mit dem erſten Wort: Dieſe tödtliche Angſt, dieſe gebrochenen Lichter, dieſe Lüge und Maske und dieſer geniale Menſch, der darin herumwirtſchaftet“[52]). Ebenſo bewundernd äußerte er ſich zu Adolf Frey (a. a. O. S. 343). Je mehr er ſich mit dramatiſchen Plänen beſchäftigte, um ſo tiefer verſenkte er ſich in ſein erhabenes Vorbild; es kam ſo weit, daß er „ſeinen Shakeſpeare ſozuſagen Tag und Nacht nicht mehr aus der Hand“ legte[53]).

---

[48]) 5. April 1891, Briefe II, 373.
[49]) Frey a. a. O. S. 52.
[50]) Betſy a. a. O. S. 181.
[51]) Frey a. a. O. S. 229.
[52]) An L. v. François, 16. Juni 1883, a. a. O. S. 99.
[53]) Frey a. a. O. S. 343.

Und das weltschöpferische, alle Höhen und Tiefen, alle Freuden und Leiden, allen Geist und alle Torheiten, allen Triumph und alle Niederlagen umfassende Drama Shakespeares wieder auferstehen zu lassen, in einer seiner Zeit und seinem Volke angepaßten Form — „il faudra ... tenir compte du génie de sa nation et de sa langue" (er vergaß hinzuzufügen: de son temps)„ schrieb er Felix Bovet, der ihm offenbar Racine als Vorbild empfohlen hatte[54]) — wurde seine große Sehnsucht. Die Via dolorosa der deutschen Literatur, die dramatischen Leichname so vieler, die an der Aufgabe gescheitert oder gar zugrunde gegangen waren, schreckten ihn nicht. Er selber ordnete sich in diesen Zusammenhang ein, stellte sich in ihre Reihe mit seinem bedeutsamen Glaubensbekenntnis an Hermann Lingg: „Haben Sie meine kleine Rezension in der A. A. über Dahns Roderich gelesen?" (Vgl. die oben zitierten Worte: „Freilich sehen wir hier nicht in Shakespearischer Weise die Gestalten wachsen, sich enträthseln und zerstören" usw.) „Da blickt meine Sehnsucht durch, nicht nach dem Bühnendrama (das ist mir Nebensache), sondern nach jenem shakespearischen Drama mit ganz lebendigen vollständigen Menschen, wo die Handlung mit Nothwendigkeit aus den Charakteren hervorgeht. Das haben Hebbel u. O. Ludwig versucht, der eine fratzenhaft, der andere mit müden, von Anstrengung zitternden Händen[55])." Diese beiden Dichter sind ihm denn auch „im höchsten Grade interessant, als Stufen zu einem deutschen Drama der Zukunft bedeutend"[56]).

Dieses deutsche Drama der Zukunft, dieses Shakespearesche Drama zu schaffen, war ihm so wenig und weniger noch als seinen Vorgängern gegeben. Nichts als ein paar kurze Fragmente sind geblieben, die nicht erraten lassen, wie er das Shakespearesche Drama auferwecken wollte, da sie in allem und jedem Conrad Ferdinand Meyer sind und in nichts Shakespeare. Wenn er aber in seinen Novellen, in der „Hochzeit des Mönchs" „shakespearisierte" („Ich shakespearisiere darin ein bischen, nach Kräften versteht sich")[57]), so erkennen wir, was ihn bei Shakespeare besonders anzog und was er unter „shakespearisch" verstand: Nicht die krause Fülle des Lebens, den bunten Wirbel von Tragik und Humor, die überquellende Fülle der realistischen Einzelheiten, die Liebe zum Kleinen und Kleinsten, die humoristische Erfassung des Närrischen und Komischen, Tollen und Einfäl-

[54]) Am 12. September 1886, Briefe I, 136.
[55]) 12. September 1875, Briefe II, 289 f.
[56]) An Haessel, 16. Juni 1889, Briefe II, S. 173.
[57]) An L. v. François, 3. Oktober 1883, a. a. O. S. 106, ähnlich zu Wille, Br. I, 167.

tigen, Bizarren und Pedantischen im Menschen, sondern die heroische Haltung, die große Leidenschaft, die dämonischen Charaktere, die gewaltigen und gewaltsamen Konflikte, die verhängnisvollen und überraschenden psychologischen Wendungen, die tragische Lust an Tod und Vernichtung. Das ist sein Shakespeare.

Nachdem wir so C. F. Meyers Ideal kennen gelernt haben, können wir seine Stellung innerhalb der Entwicklung des Dramas feststellen.

C. F. Meyer gehört nicht zu den Dichtern, die vom Atem ihrer Zeit bewegt, vom Kampfe der Interessen und Prinzipien ergriffen, sich aus der politischen Arena oder aus der Stimmenwirrnis der Tagespresse auf die Bühne flüchten, um von ihr herab auf die Gegenwart und die Zeitgenossen zu wirken, um gegen eine überlebte Zeit und verrostete Zustände zu wettern und über sie zu richten, als Tageskritiker oder Prophet, wie ein Ibsen oder ein Tolstoi. Er vermag im Tendenzdrama keine reine, hohe Kunst zu erblicken. Seine Rezension des „Roderich" enthielt zwischen den Zeilen den verborgenen Wunsch: Felix Dahn möchte auf jenes wirkungsreiche, aber das unverkennbare Gepräge der Tagestendenzen tragende Drama ein zweites folgen lassen, das in keinem andern Dienst stehe als in dem edlen der Schönheit. Conrad Ferdinand Meyer macht einen herben und unerbittlichen Strich zwischen der Gegenwart und dem Reich seiner Kunst, seiner Schönheit.

Aber C. F. Meyer gehört auch nicht zu den Dichtern, die, über Tagestendenzen und Tagesgespräch stehend, ihr persönliches Erleben in den Mittelpunkt ihres Dramas gestellt haben. Er hat im Drama, soviel wir wissen, nie einen Versuch gemacht, Leben „das ihm auf die Nägel brannte", darzustellen. Damit verzichtet er aber darauf, für neues und eigenes Erleben, für einen neuen und eigenen „Stoff" eine neue und eigene Form (im weitesten Sinne!) zu finden. Er verzichtet auf die Aufgabe, ohne deren Lösung es keine Entwicklung in der Kunst gibt, denn diese besteht eben darin: daß für das immer sich erneuernde und seine Formen wechselnde Leben eine immer sich erneuernde künstlerische Form gefunden wird. C. F. Meyer gehört (als Dramatiker!) zu den Dichtern, die, sehnsuchtsvoll rückwärts blickend, nach vergangenen Höhenzeiten, ein historisches Ideal, eine historische Form wieder auferwecken wollen, zu denen, die für eine vorgefundene und übernommene Form einen neuen Inhalt suchen: er gehört als Dramatiker zu den Epigonen.

Wohl war sich C. F. Meyer darüber klar, daß auch beim historischen Drama die Beziehungen zur Gegenwart nicht fehlen dürfen; er erkannte in dieser „unabweislichen Aufgabe, einen historischen Stoff mit dem Leben der

Gegenwart zu durchdringen, eben die schwerste von allen"[58]). Er verlangte sogar mehr vom Drama: Aktualität. „Es schreibt überhaupt keiner ein Drama," sagte er zu Betsy, „ohne es durch eine starke Strömung seiner eigenen Zeit zu bewegen und zu beleben. Jedes Drama bedarf einer gewissen Aktualität"[59]). Er meinte sogar einmal, er „würde, aber nur das erstemal, wegen der Schwere des Gelingens, und um gleich definitiv Fuß zu fassen, sehr moderne Reize anwenden, nicht jedoch, ohne ein starkes poetisches Interesse"[60]). Worin freilich diese „sehr modernen Reize" bestanden hätten, dürfte schwer zu erraten sein; doch wohl kaum im Aufgreifen eines der damals in Mode gekommenen sozialen Probleme oder in Anwendung naturalistischer Manier; vielleicht in der Verwendung der Ibsenschen Entschleierungstechnik? (Vgl. S. 35.)

So klar sich nun aber C. F. Meyer auch bewußt war, daß keine echte Dichtung entsteht, ohne daß der Dichter sein persönliches Fühlen und Denken wie das seiner Zeit darin niedergelegt, so ist doch daran festzuhalten: C. F. Meyer legt wohl seine persönlichen Gefühle und Erfahrungen in einen historischen Stoff hinein; aber er hat nicht einmal einen Stoff aus seinen persönlichen Erlebnissen heraus gestaltet und dann etwa in die Vergangenheit zurückgeschoben. Und gerade bei seinen persönlichsten Werken (immer abgesehen von seiner Lyrik!) „Huttens letzte Tage", „Das Leiden eines Knaben" und „Die Versuchung des Pescara", liegen die historischen Quellen offen zutage und flossen zum Teil sehr reich.

So wurde für den Epiker und Dramatiker die Frage des „Stoffes" zu einer Lebensfrage. C. F. Meyer hat mit gewissen Stoffen, besonders denen des „Komturs" und des „Dynasten" Jahrzehnte gerungen, ohne mit ihnen zu Rande zu kommen; günstige Motive oder Stoffe, bei denen die Quellen reich flossen, hat er dagegen in relativ kurzer Zeit gestaltet. Zwischen hinein seufzt er — nach der Vollendung der „Richterin" seinem intimen Freunde Rahn gegenüber: „Auch sehne ich mich nach größern Stoffen und darüber vergeht das Leben"[61]). (Seinem „Kollegen" Spitteler hingegen, der ihn, wie aus der Antwort zu schließen, nach seiner Arbeitsweise gefragt hatte, schreibt er abweisend: „Kurz: Stoffe habe ich nie gesucht, noch je sogenannte Vorstudien gemacht.") Zu Adolf Frey sagte er: „Zu einem schönen Motiv muß man Sorge tragen wie zu seiner Seele"[62]).

[58]) An G. v. Wyß, 16. Januar 1871, Briefe I, 33.
[59]) Betsy a. a. O. S. 233.
[60]) An F. Wille, 1. März 1886, Briefe I, S. 183.
[61]) Am 20. Juli 1885, Briefe I, 258.
[62]) U. P. I, 5: Ob C. F. Meyer im übrigen in der Frage des Stoffes auf dem glei-

Conrad Ferdinand Meyer sucht seine Stoffe in der Geschichte. Die Stoffe, die er Hermann Friedrichs empfiehlt, sind auch die seinen: tragische Stoffe mit „menschlich überzeugenden Conflicten, mit einfachen, doch starken Leidenschaften und Charakteren, die trotz ihres leidenschaftlichen Handelns etwas Liebenswürdiges haben". Ein andermal, anläßlich seines Heinrich V., formuliert er seine Anforderungen an einen Dramenstoff (Heinrich V.) so: „Die Sache war, daß ich folg. zusammen wollte.

1. einen deutsch-mittelalterlichen Stoff,
2. mit modernen Beziehungen und
3. einer ganz einfachen Fabel, die in jedem Bauerhause sich abspielen könnte"[63]).

Fassen wir zusammen!

C. F. Meyer sehnt sich nach dem großen, historischen Drama. „Großer Styl, große Kunst — all mein Denken und Träumen liegt darin." Sein erhabenes Vorbild ist Shakespeare. Ihm lauscht er nicht nur die Art seiner Stoffe ab: starke, aber einfache Konflikte, Grundkonflikte der menschlichen Natur, sondern auch die Atmosphäre, in der sie spielen: die Sphäre der Herrschenden und Großen dieser Welt[64]), und zwar der

---

chen starr dogmatischen Boden gestanden hat wie sein Schüler und Freund, Adolf Frey, dürfte heute schwer auszumachen sein, da Adolf Frey eben fast unser einziger Gewährsmann ist. Frey formuliert seinen Standpunkt mit einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig läßt: „Was nicht im Keim in einem Stoffe liegt, was sich nicht organisch aus ihm heraus entfalten läßt, das vermag auch das größte Talent nicht in ihn hineinzubringen, wenigstens nicht als einen organischen Bestandteil hineinzubringen." (Unvoll. Prosadichtg., Bd. I, S. 6.) C. F. Meyer schreibt hingegen seiner Weißenfelser Freundin über seinen Gustav-Adolf-Plan: „Die dramatischen Opportunitäten sind in diesem Stoffe sehr gering, aber mit etwas Phantasie läßt sich alles handlich machen." Er scheint also die Hoffnung zu haben, einem undramatischen Stoff selbst bühnengerechte Qualitäten beibringen zu können; aber — er versagt und läßt den Plan liegen. Wie er es auch seinem Schützling Hermann Friedrichs rät: „Nicht Flicken, denn der Stoff könnte ein inneres vizio haben, woran alles scheitert." (Am 5. April 1891, Briefe II, 373.) Ein solches inneres vizio hatten der „Komtur" und der „Dynast", vielleicht auch „Petrus Vinea" (vgl. S. 57 ff.) und C. F. Meyer ist nicht darüber hinweggekommen. Somit scheint Adolf Freys Standpunkt gerechtfertigt und gültig — für C. F. Meyer! Und sonst ist die Frage überhaupt falsch gestellt: nicht darauf kommt es an, ob ein stoffliches Element in den Stoff hineingebracht werden könne, das nicht in ihm liegt, sondern was der Dichter aus dem Stoffe macht, wie er ihn mit seiner dichterischen Individualität durchdringt, wie er ihn formt und gestaltet, mit seiner Persönlichkeit erfüllt. Und da sind die Möglichkeiten so zahlreich wie die dichterischen Individualitäten.

[63]) An L. v. François, 4. Mai 1883, a. a. O. S. 95.

[64]) „Ich nehme gerne Helden, die im irdischen Leben hoch stehen, damit sie Fallhöhe haben für ihren Sturz. Unter einem General thu ich's nicht gern mehr," zu Kögel, a. a. O. S. 31.

Herrschenden und Großen der Vergangenheit (die Shakespeare z. T. eine Gegenwart bedeutete!), von Shakespeare übernimmt er die Auffassung der Menschen als feste, ausgeprägte, unveränderliche Charaktere, aus denen die Handlung mit Notwendigkeit hervorgeht, beherrscht durch primitive, starke Leidenschaften, zum Unterschied von dem durch unzählige Einflüsse und Hemmungen differenzierten, nüancierten, gebrochenen modernen Menschen, und endlich auch die äußere Form: die fünfaktige Tragödie, wie sie die Theoretiker, G. Freytag, Bulthaupt u. a. für das germanische Drama aus dem Drama Shakespeares abgeleitet hatten: von der Einteilung in fünf Akte bis herab zur Verwendung des fünffüßigen Jambus.

So verstehen wir denn, daß ihm, als er in die shakespearesche Welt eindringen wollte, Shakespeare auch überall im Wege stehen mußte. Shakespeare habe den Spätern alle großen Motive vorweggenommen, klagte er Adolf Frey[65]), und zum Problem des „Petrus Vinea" beglückwünscht er sich, weil es eines der Grundprobleme der Dichtung sei und hier kein großer Schatten überhange: Shakespeare habe es nicht behandelt[66]).

Trotz alldem darf nicht etwa gesagt werden, daß Meyers hohes Ideal ihn erdrückt habe, wie es einen Otto Ludwig erdrückt hat. Er war eine zu selbständige und starke Persönlichkeit, um nicht auch trotz Shakespeare immer wieder einen Stoff zu finden, in dem sich sein Lebensgefühl aussprechen konnte. Und die immer wiederholten Versuche einer dramatischen Fassung gab er nicht auf, weil er Shakespeare nicht nahezukommen vermochte, sondern weil sie weit hinter seinen eigenen epischen Fassungen zurückblieben.

IV. Die erhaltenen Fragmente

Zu Anfang des Jahres 1892, in einer düstern Stunde, da C. F. Meyer das nahende Verhängnis ahnen mochte, zerriß er eine Menge Manuskripte und ließ den Inhalt des Papierkorbes in die Flammen werfen[1]). Es ist wohl müßig, Vermutungen aufzuwerfen, welche Manuskripte C. F. Meyer verbrannt habe und wie weit die unvollendeten Werke vorgeschritten sein mochten; doch scheint man, nach Art der erhaltenen Fragmente, die alle Anfänge und Varianten von Anfängen oder Kapitelsanfänge, niemals

[65]) Unvoll. Prosadichtg., Bd. I, S. 5, Einleitung. [66]) Zu Kögel, a. a. O.

[1]) Siehe Frey a. a. O. S. 357, Langmesser a. a. O. S. 169; dazu Unvoll. Prosadichtg. I, S. 56.

aber fliegende Blätter aus irgendeinem spätern Zusammenhange sind (mit Ausnahme vielleicht des Jenatschfragmentes und einiger dramatischer Fragmente zur „Angela Borgia"), Adolf Frey recht geben zu müssen, wenn er meint, daß C. F. Meyer „mit voller Überlegung alles zurückbehielt, was er künftighin zur Fortführung und zum Abschluß der geplanten Werke benötigte"[2]). Mit einer Ausnahme: wo sind die Entwürfe, Skizzen oder Szenen zu Heinrich V.?

Es ist nicht anzunehmen, daß C. F. Meyer über diesen so lange und zähe festgehaltenen Plan nichts aufgezeichnet habe, von dem Frey schon 1877 bis 79 den Eindruck eines „mächtigen Risses" empfing, den er später in einen Rahmen nicht fassen zu können glaubte[3]). Im Mai 1883 teilt er der Weißenfelser Freundin und Rodenberg mit, er habe Szenen zu einem „Sohn des Büßers von Canossa" ersonnen und auch niedergeschrieben. Diese Äußerungen klingen zu bestimmt, als daß wir sie anzweifeln dürften. Von diesen Plänen, Skizzen und Entwürfen ist aber keine Zeile erhalten.

Von den dramatischen Fragmenten sind uns ferner verloren die neben der epischen Gestaltung einhergehenden Versuche einer dramatischen Fassung des „Heiligen", der „Hochzeit des Mönchs" und des „Pescara" (falls es wirklich zu Niederschriften gekommen ist, was angesichts der unbestimmten Äußerungen C. F. Meyers möglich, aber nicht sehr wahrscheinlich ist (s. oben S. 8, 13 und 19) und alle Skizzen und Entwürfe zu dramatischer Gestaltung der „Richterin", darunter jenes Riesenfragment eines ersten Aktes von 1500 Versen.

Erhalten sind uns an dramatischen Bruchstücken ein kleines versifiziertes Jenatschfragment, ein dramatisierter Anfang der „Sanften Klosteraufhebung" und eine kurze Reinschrift desselben; ferner die von Fritz Kögel und Adolf Frey aufnotierten Planskizzen zur Tragödie „Petrus Vinea", dazu eine „Expositionsskizze" und fünf dramatische Fragmente, endlich neun Fragmente zur dramatischen Fassung der „Angela Borgia".

Es wird nicht unsere Aufgabe sein, zu wiederholen, was Adolf Frey, der Herausgeber der Unvollendeten Prosadichtungen, bereits vorgebracht hat: die Resultate der Untersuchungen in stofflicher Hinsicht, Verhältnis zu den Quellen, Verhältnis der verschiedenen Fragmente untereinander, Qualitäten der Motive usw. (außer wo unsere Ansichten erheblich von denen Freys abweichen); unsere Aufgabe besteht in einer formalen Untersuchung der Fragmente auf ihre dramatischen Qualitäten, in der Vergleichung mit den paral-

[2]) U. P. I, 56. [3]) Betsy, S. 213 f.

lelen epischen Bruchstücken, immer im Hinblick auf die Frage: Warum kam C. F. Meyer nicht dazu, sein heiß ersehntes Drama zu schreiben, warum gab er zuletzt immer wieder die dramatische Fassung zugunsten der epischen auf?

1. Das Jenatschfragment

Adolf Frey überliefert uns das kleine, von der Hand Betsys geschriebene Bruchstück aus dem Jürg Jenatsch[4]), ohne etwas über die Entstehungszeit mitzuteilen. Vermutlich fällt es in die Jahre 1871/72; denn um jene Zeit trug sich C. F. Meyer mit dem Gedanken einer dramatischen Fassung des Jenatsch. (S. S. 7 ff.)

Das Bruchstück umfaßt nur 20 fünffüßige Jamben, und so viele Aufschlüsse es einerseits über C. F. Meyers Beruf zum Drama gibt, so viele Rätsel gibt es auf über die beabsichtigte dramatische Fassung des „Jenatsch".

Stofflich fällt es zusammen mit der Obersten-Szene im „Schwarzen Adler" in Thusis des Romans (III. Buch, drittes Kapitel, S. 204—14): Jenatsch stellt sich den revoltierenden Obersten mit seinen Gütern als Bürge für den rückständigen Sold der Regimenter.

Offensichtlich ist das Bruchstück ein fliegendes Blatt: es trägt weder Titel noch Aktbezeichnung; es setzt mitten in der Szene ein, unmittelbar vor den entscheidenden Worten des Obersten Jenatsch; eine Exposition der Sachlage wird nicht gegeben, nicht einmal eine Klarlegung der Forderungen der Obersten; sie werden als bekannt vorausgesetzt. Beabsichtigte C. F. Meyer, mit dieser Szene als einem wirklich dramatischen Auftakt das Drama zu beginnen und alles vorangegangene nachträglich expositorisch anzubringen? Eine nicht ganz unwahrscheinliche Annahme; denn mit dieser Obersten-szene beginnt die eigentlich dramatische Szenenfolge des Jenatsch: die entscheidende Szene mit Rohan, der sein Wort nicht einzulösen vermag und von Richelieu desavouiert worden ist, der Besuch auf Riedberg und die Gesandtschaft der Lucretia nach Mailand, die endgültige Auseinandersetzung mit Herzog Rohan in Chur, der Übertritt zum Katholizismus, die Verhandlungen mit Spanien-Österreich bis zur schließlichen tragischen Lösung. Unmittelbar vorher ein tiefer Einschnitt: der Feldzug im Veltlin und die Aufsetzung des Vertrages von Chiavenna, die Meyer auch im Roman nur kurz resümiert. Oder nahm C. F. Meyer irgend eine Szene, vielleicht die entscheidende, mit der der Abfall von Rohan beginnt, voraus, um das „tückische

[4]) Siehe Frey a. a. O. S. 195.

Terrain zu sondieren", wie er einmal schreibt? Waren andere, vorangegangene oder nachfolgende Szenen geschrieben, zum mindesten der Eingang zu der erhaltenen Szene? Unlösbare Fragen.

Rein an sich genommen, als Kunstwerk, macht die Szene einen matten, flauen Eindruck. Alles, was der epischen Parallelszene des Romans Farbe und Leben gibt, fehlt: der „helle warme Oktobertag", „die tosende Volksmenge", die überhitzte Wirtshausatmosphäre, die beiden überfüllten Stuben, die Schenke für die lärmenden Marktleute, Viehhändler, Sennen und Jäger, die Herrenstube mit den zechenden Obersten, die prachtvollen Volkstypen der Gebirgler, Jenatschens schäumendes, kohlschwarzes Tier, der Schimmer seines Scharlachkleides und seine hochragende blaue Feder — alle diese Atmosphäre und Plastik erzeugenden Blitzlichter fehlen und mußten fehlen — konnten höchstens in ein paar armseligen Regiebemerkungen Unterkunft finden. Was aber die Sache des Dramatikers ist: der volle und reiche Ausdruck des Menschlichen durch die Rede, die Gestaltung der Charaktere, des Milieus, der Atmosphäre und Temperatur der Szene allein durch die Mannigfaltigkeit, den Reichtum, den Rhythmus der direkten Rede, fehlt. In eintöniger Glätte, fahl und matt, fließen die fünffüßigen Jamben dahin, fast in jeder Zeile unangenehme Reminiszenzen an das Drama der Klassiker und Epigonen erweckend. Vor allem an Schiller. Wir glauben Stauffacher in der Rütliszene zu hören:

„So war es früher und so war es besser..."

Besonders unangenehm erinnert an Schiller die Verwendung des Dativs in Jenatschens trostreichen und salbungsvollen Versen:

„Mich!
Kam'raden, hört: Ich bin nicht unbegütert.
Mir liegen Haus und Wiesen zu Davos,
Mir reifen dunkle Trauben im Veltlin;
Auch in Italien blüht mir ein Besitztum" usw.

Ist das Jenatsch? Jenatsch in einer Stunde der Entscheidung? Wohl erinnern diese Verse an Schiller; aber der Schillersche Schwung, die dramatische Schlagkraft fehlt ihnen; sie sind nur ein schwacher Nachklang. Das ist nicht der Atem eines geborenen Dramatikers; es ist die virtuose Formgewandtheit des Epigonen.

2. Die sanfte Klosteraufhebung

C. F. Meyer legt das Motiv des „Lustspielchens" Rodenberg am 8. Mai 1883 vor[5]): „Die sanfte Klosteraufhebung. Reformationszeit. Ein Berner Landvogt hebt ein Kloster auf, aber langsam und unrevolutionär, die Nonnen nach und nach verheirathend. Drei Jahre lang hat er aufgehoben: viere und die Abtissin sind noch hartnäckig, welche er dann an Einem Maitage an den Mann bringt. Charactere der 5 Nonnen und der 5 Bräutigame." Adolf Frey erzählte der Dichter den Schluß: „Dem bernischen Landvogt gelingt es, auftragsgemäß die Nonnen zum Austritt aus dem Kloster zu bewegen, indem er sie unter die Haube bringt. Nur eine will nicht aus ihrer Zelle weichen. Da heiratet er sie selbst[6])." Wenn Frey diesen Stoff wurmstichig findet, weil er „keine rechte Innenentwicklung, kein durchgehendes, geschlossenes seelisches Motiv, keine kräftige Anteilnahme, keine Liebe und kaum eine Vertiefung erlaubt" usw., die Vorgänge „etwas dünn und monoton", so muß betont werden, daß es gewagt ist, wenn ein Literarhistoriker die in einem Stoffe schlummernden Möglichkeiten zum vornherein begrenzen und abschätzen will; heißt das nicht auch die schöpferische Erfindungskraft eines Dichters zum voraus übersehen wollen? Wer will ermessen, was Gottfried Keller aus diesem „Stoff" gemacht hätte? C. F. Meyer hat diesen, seiner Natur fremden, echt Kellerischen Stoff liegen lassen, nicht weil er ihn „wurmstichig" fand, sondern weil ihm Stimmung und Laune fehlten. „Das will ich einmal mit Liebe dichten!", schreibt er Rodenberg[7]). Der Dichter, dem das Komische immer einen bittern Geschmack hinterließ, während ihn das Tragische erhob und beseligte[8]), fand die Stimmung ausgelassener Weltfreude nicht, so sehr er sich wiederholt bemühte.

Die Frage, die uns beschäftigt, ist aber nicht, warum er diesen Stoff überhaupt aufgab, sondern warum er die dramatische Fassung zugunsten der epischen aufgab und aufgeben mußte.

Erhalten sind im ganzen acht Fragmente: fünf epische, zwei dramatische und ein Personenverzeichnis.

Die in den „Unvollendeten Prosadichtungen" abgedruckten Fragmente sind umzustellen. Das älteste, erste Fragment ist „Das Ende eines Klosters"[9]); dazu gehört wahrscheinlich das Fragment „Drittes Kapitel"[10]).

---

[5]) A. a. O. S. 142. [6]) U. P. I, S. 206.
[7]) Pfingsten 1883, a. a. O. S. 146.
[8]) An Wille, 4. Dezember 1877, Briefe I, S. 160.
[9]) U. P. I, 213; II, 107. [10]) U. P. I, 209; II, 99.

Der endgültige Titel ist noch nicht gefunden; da dieser aber im Mai 1883 im Briefe an Rodenberg auftritt (und nachher nicht mehr geändert wird!), muß das Fragment „Das Ende eines Klosters" vor diesen Zeitpunkt fallen, vermutlich in den April 1883. Auch die Situation ist noch ungeklärt, die Personen sind noch nicht deutlich getrennt oder noch namenlos. Der Landvogt (hier noch ohne Name, „Herr Vogt" genannt), sitzt mit Prädikant Knopfle und dem „Schulmeister" von Kappel, Heinrich Bullinger (später laut Namenverzeichnis ausgeschieden!) im Klostergarten von Königsfelden (vom fünften Fragment an Kaisersfelden); sie studieren die Liste der heute „erledigten" Nonnen, unter welchen „die Linsin" aufgezählt wird. In allen späteren Bruchstücken ist aber gerade der Austritt der Heloise Linsi, in Fragment 2 ausweichend Heloise Wirz genannt, das Hauptmotiv; hier fällt es also in die Vorgeschichte, resp. es ist noch nicht aufgetaucht und entwickelt. Auch die Namen der andern Personen stehen hier noch nicht fest[11]).

Das Fragment „Drittes Kapitel", von Meyers eigener Hand[12]), gehört wohl zu diesem ersten Stadium der Novelle: der Heiratsmarkt hat ein Ende genommen, das Kloster steht einsam, nur „Waldpurg" ist zurückgeblieben; zwei (unbenannte) Herren von Bern holen die Schätze der Sakristei ab. Ob diese Waldburg jene Letzte ist, die der Vogt, um ein Ende zu machen, wegheiratet? Wahrscheinlich wollte C. F. Meyer mit diesem „Dritten Kapitel" das „Terrain sondieren", d.h. die Wirkung des Schlusses erproben. Ob mehr vorhanden war, ein zweites Kapitel, eine Fortsetzung des dritten, bleibt fraglich, ist aber nicht wahrscheinlich, da auch das erste nicht vollendet ist, sondern, auf einem Nebengeleise festgefahren, mit unmutigen Streichungen mitten auf der Seite abbricht.

Das dritte Fragment (bei Frey Nr. 2)[13]), von der Hand Fritz Meyers geschrieben und datiert vom 8. und 15. Mai 1886, bringt den endgültigen Titel: „Die sanfte Klosteraufhebung" und das endgültige Motiv der Einleitung: die Verabschiedung der Heloise Linsi (hier Wirz) von der Äbtissin und ihren Klosterschwestern. Sie bildet den Hauptinhalt sowohl der folgenden epischen wie der dramatischen Fragmente.

---

[11]) Adolf Frey mag durch den Namen Heloise Wirz bewogen worden sein, Frag. 2 vor Frag. 3 anzusetzen; da aber die Quelle schon „Linsin" hat (U. P. I, S. 202), ist es ebensogut möglich, daß Meyer im zweiten Entwurf zu dem charakteristischeren Wirz ausgewichen ist, wie im ersten; aufgegeben hat er den pittoresken Namen wohl nicht nur wegen Kellers Kabys-Häuptle, sondern wohl auch im Hinblick auf den „kalten Wirtz" in „Ursula".

[12]) U. P. I, 209; II, 99. [13]) U. P. I, 210; II, 101.

Diese Fragmente aus den Jahren 1886, 1887 und 1891 bilden nun eine zusammenhängende Reihe von Variationen desselben Themas, eine fortschreitende Entwicklungslinie, deren Verfolgung Einsicht in das Schaffen des Dichters gibt, Einsicht in das Entstehen seiner epischen Werke wie in die Umformung zu dramatischen Szenen. C. F. Meyer nimmt den abgebrochenen Faden immer wieder von neuem auf, verändert, bereichert, füllt, kürzt, ohne mit diesem Stoff zu Ende zu kommen. Die ersten drei dieser zusammengehörigen Fragmente (bei Frey Nr. 2, 4 und 5) kommen nicht wesentlich über die Erzählung der Heloise und die Begründung ihrer Klosterflucht hinaus; das letzte Fragment (Nr. 8), datiert vom 10. März 1891[14]), ist am weitesten gediehen: der Erzählung der Heloise folgt die Abholung durch Junker Abraham zu Sparenberg und die ergötzliche Ankunft und Begrüßung des Vogtes Bundeli, in Begleitung des Pfarrers Knopfle und des „verrückten Lombach". Diese Szene steht im erfreulichsten Gegensatz zu den gequälten und gewollt lustigen Anfängen; C. F. Meyer ist offensichtlich „in Zug" gekommen, er hat Laune und Stimmung gefunden, die Einfälle drängen sich, das Ganze rundet sich zu einer köstlich humorvollen Szene. Sie ist ihm so gut gelungen, daß wir wohl annehmen dürfen, sie hätte C. F. Meyer ermutigt, bei Gelegenheit und Laune dieses Novellchen zu vollenden — hätte ihm nicht die Krankheit des Jahres 1892 die Feder aus der Hand genommen.

Charakteristisch für Meyers Streben, mit dem kleinsten Aufwand an Worten plastische und farbige Bilder zu zeichnen, ist die Gestaltung des kleinen Landschaftsgemäldes zu Beginn der Fragmente (bei Frey Nr. 2, 4 und 8)[15]): „Leichte Lenzwölkchen schwebten in einem hellen Äther über dem hohen Chor des Klosters Königsfelden", heißt es zuerst (in Fragment 2). Dann (in 4) ist es nicht mehr eine unbestimmte Vielzahl, sondern anschaulicher „ein mutwilliges Lenzwölkchen". Im letzten Fragment (8) zwingt der Dichter den Blick von Anfang an nach oben, indem er mit beschwertem Auftakt beginnt: „Im Äther, hoch über einem (in 2 ‚hohen', in 4 ‚steilen', jetzt:) edelschlanken, schon von Alter geschwärzten Kirchenchor, schwebte (wer dächte nicht an Hodler?) ein mutwilliger Reigen von Frühwölklein." Damit ist die höchste malerische Wirkung erreicht.

Ähnlich arbeitet C. F. Meyer die folgende Schilderung des Klosterhofes um. Unermüdlich feilend gewinnt er in einem Minimum von Worten das

---

[14]) U. P. I, 221; II, 122.

[15]) Wir geben den redigierten Text ohne die Streichungen.

plastische, farbenreichste, sinnlichste Bild, indem er sich streng an einen Beobachtungsposten hält, den konventionellen Ausdruck unter Betonung des Kontrastes durch den farbigsten, sinnlichsten ersetzt, und indem er alle Wiederholung, alles Nichtssagende, alles Banale tilgt.

Dann stellt er uns seine Personen vor, jede mit wenigen Strichen gezeichnet, unter auffallender Betonung von Farbe und Gruppierung: Die abschiednehmende Heloise ist ein „ältliches Mädchen", in „grasgrünen Sammet gekleidet", sie steht „vor der beleibten Abtissin", diese hat „zu ihrer Linken eine derbe Brünette, zur Rechten aber eine tannenschlanke Blonde, beide noch in der Kutte, aber mit freien Häuptern und unklösterlich sich ringelnden Haaren". Diese Züge bleiben in den drei Fragmenten unverändert, ein einziger wird hinzugefügt: er markiert das Bild der „unklösterlich sich ringelnden Haare" durch den Zusatz, „aber ohne Stirnbinde", indem er uns an die hohen, steifen Kopfbedeckungen alter Kirchenbilder erinnert.

Was aber wird nun im dramatischen Fragment aus diesem zu höchster Präzision, Plastik und Farbe gesteigerten Landschaftsbild, aus dieser scharf gezeichneten Personengruppierung? — Eine leere weiße Lücke; denn C. F. Meyer hat sich nicht einmal die Mühe genommen, die für das Kunstwerk bedeutungslosen Regiebemerkungen aufzuschreiben. Wir fühlen, wie schmerzlich ihm der Verzicht auf jenes zu höchster Anschaulichkeit ausgearbeitete Landschaftsbildchen werden mußte. Er konnte nur erträglich gemacht werden durch eine noch bedeutendere Kunst der Gestaltung im eigentlichen Material der Dichtung: im Wort, in der Gestaltung des individuellen Ausdrucks des Menschen. Denn wie der Maler nur die Farbe, der Bildhauer nur die Form, so vermag der Dichter nur das Wort, die Rede des Menschen mit absoluter Identität zu formen und wiederzugeben, durch die Rede aber den Verlauf und die Konstellation der Gedanken, Vorstellungen, Gefühle, Stimmungen, Leidenschaften, kurz die geistige Persönlichkeit des Menschen, während er für alles Äußere, Farbe, Form, Töne, Gerüche nur Andeutungen geben kann, die auf die Vorstellungskraft des Lesers oder Hörers angewiesen sind.

Bevor wir aber untersuchen, ob C. F. Meyer den Verlust der äußern Plastik durch eine Bereicherung der Rede, der innern Plastik aufgewogen habe, noch eine Frage: Macht Meyer einen Unterschied zwischen epischer und dramatischer Situation, packt er den Stoff bei der dramatischen Gestaltung an einem andern Ende an? Nein! und sehr bezeichnenderweise in keinem einzigen der erhaltenen Fragmente. Seine „Dramatisierung" besteht

immer im wesentlichen in einer Herausnahme des Dialoges aus dem epischen Text unter Ausfüllung allfälliger Lücken und unter Weglassung der verbindenden Orts-, Zustands-, Situationsschilderungen. C. F. Meyer liebt es, mit farbensatten und stimmungsreichen Szenen seine epischen Werke zu eröffnen, und diese epischen Eingänge übernimmt er nun durchwegs in der dramatischen Fassung, ohne den Versuch zu machen, mit einer wirklich dramatischen, auf starke Gegensätze und Gegenbewegungen gestellten Szene die dramatische Spannung gleich am Anfang zu erzeugen (ausgenommen vielleicht in der Obersten-Szene des Jenatschfragmentes, wo aber die Gegensätze gar nicht eigentlich zum Ausdruck kommen).

C. F. Meyer übernimmt ohne Bedenken die Abschiedsszene der Heloise Linsi für seine Dramatisierung — ein Anfang, wie er unglücklicher gar nicht gedacht werden kann! Ein Anfang, der ein Ende ist! Die Hauptperson dieser ersten Szene, die ausscheidende Heloise, verläßt das Kloster, tritt in den Ehestand, zieht weit weg nach Frauenfeld und kommt sonst für die weitere Entwicklung der Handlung nicht mehr in Betracht. Kein Konflikt wird sichtbar, kein Problem gestellt. Diese erste Szene ist damit überhaupt ein unorganisches Anhängsel (eigentlich „Vorhängsel") des Stückes. Wenn sie wenigstens der Exposition günstig wäre! Aber nichts weniger als das! Die austretende Heloise hat nicht den mindesten Grund, der Äbtissin und den Mitschwestern (und damit den Zuschauern) die allgemeine Situation, die Zeit: Reformation, den Ort: Königsfelden, die besondere Bedeutung dieses Edelstiftes, die dadurch bedingte „sanfte", gewaltlose Aufhebung zu schildern, denn ihre Mitschwestern wissen ja das alles so gut wie sie selber. Nur über eines läßt sie der Dichter Rechenschaft ablegen: über ihre persönlichen Gründe zum Austritt aus dem Kloster. So erzählt denn Heloise ihren Schwestern (mit denen zusammen sie schon seit drei Jahren „aufgehoben" wird!), warum sie einst ins Kloster eingetreten ist und was ihr nun neuerdings, da die Reformation allen Respekt vor ihrem Stand untergraben hat, in Frauenfeld passiert ist. Sie erzählt! C. F. Meyer fühlt wohl, wie unmöglich es ist, ein Lustspiel mit einer seitenlangen Erzählung zu eröffnen, er kürzt und streicht gegenüber der epischen Fassung; alle die vielen realistischen, malerischen Details, welche ihr Farbe, Leben, Wert geben, fallen weg. Es bleibt nur ein dürres Gerüst, ein mattes Resümee. Zu wenig, um an sich zu interessieren, zu viel für die erste Szene eines Lustspiels. In der letzten Fassung des epischen Fragments 8 wurden denn auch die gestrichenen Einzelzüge wieder aufgenommen und die Erzählung durch neue bereichert. Diese wird dadurch natürlich noch länger, — der

Leser hat das unangenehme Gefühl, die Damen möchten wenigstens Stühle holen und sich setzen, — aus der Episode wird beinahe eine eingerahmte kurze Novelle: alles wohl angängig in der epischen Fassung, unmöglich in der dramatischen.

Nun die Frage: Hat C. F. Meyer jenen Verlust durch Bereicherung des Dialoges aufgewogen? Das dramatische Fragment ist versifiziert, und zwar im fünffüßigen Jambus! Das scheint zum vornherein keine glückliche Wahl für ein „Lustspielchen", für einen derb komischen Stoff, aus dem nur der gründlichste Realismus, die übermütigste Zeichnung, die schrankenlose Laune, oder, wie Adolf Frey sagt, „ein bis zur Derbheit vollsaftiges Niederländern" alles herausholen könnte. Der Anfang ist denn auch geschraubt genug[16]):

„Geliebte Schwestern, liebe gnädige Frau,
Die Schwester Heloise tritt vor euch
Und fleht um günstige Erledigung,"

sagt sie zu der Äbtissin, die sie bereits bis zum Klostertor begleitet hat! Aber sie hat die unangenehme Pflicht, die Exposition zu bestreiten, also fährt sie fort zu erzählen, was die andern schon wissen:

„Zehn Jahre sind's und noch ein Pärchen mehr,
Daß ich den Faden meines Lebens spinne
In diesen Mauern, drin kein Winkelchen mir
Unbekannt."

Dann möchte C. F. Meyer etwas von seinem herrlichen Landschaftsbildchen der epischen Fassung retten und läßt sie deshalb fortfahren:

„Heut aber zieh' ich fort
Wie jenes Wölkchen dort im Himmelsblau,
Das segnend über (unserm Kloster) (Kaisersfelden)[17]) schwebt."

Dann schlägt sie aus der poetisierenden plötzlich in eine sentimentale Stimmung um und bringt in gequälten Wendungen ihre Empfindungen zum Ausdruck:

„So segn' ich euch und bitte: segnet mich (sie weint)
Ihr Lieben (sie weint). Grollt mir nicht, der Scheidenden.
Gebt Urlaub! Zwischen uns sei Minne (sie weint), Minne!
Mein Herz ist tief ergriffen!"

Nun wird gar die „beleibte Äbtissin" poetisch:

---

[16]) Zitiert nach der Reinschrift, Frag. 6, U. P. I, 220; II, 116; die Seiten 116 und 120 des Faksimilebandes sind verwechselt und müssen vertauscht werden!

[17]) Beides gestrichen.

„Armes Schaf,
Aus sicherer Hürde springst du in den Rachen
Des Wolf" —

Mitten im Wort hat der Dichter die Reinschrift abgebrochen. Wurde er weggerufen oder übermannte ihn der Unmut über die Gequältheit dieses Anfanges? Er hat keinen Versuch gemacht weiterzufahren und die Vorlage (Frag. 5) weiter ins Reine zu schreiben. Es folgt nämlich ein unergötzliches Wortgeplänkel:

Nicht Wolf, Frau Mutter, Fridolin,
Der Junker Fridolin zu Sparenberg.
(Man frägt sich, soll man ergänzen „in den Rachen"?)
Und ich bin nicht ein Schaf, im Gegenteil —
(Helene Rindsmaul): So nennt sich unser Klostereisel auch
Es heimelte der Fridolin dich an.

Ist dieses unerquickliche Witzeln in geschraubten Wendungen eine Bereicherung mit menschlichen Zügen? Niemand wird es behaupten wollen. Dann folgt die Erzählung, mager im Aufbau, flau in der Farbe. Die malerischen Einzelheiten sind gefallen, und wo etwa eine geblieben ist, ist sie matt geworden. Nur ein Beispiel. Mit einem köstlichen Ausdruck (der im erstern Fragment „Das Ende eines Klosters" auf das Bernergesicht des Vogtes angewendet wird), heißt es von der Nonne, die Heloise als Kind für den geistlichen Stand gewonnen hat:

„Sie selber hatte Farben wie Milch und Blut und ihr friedliches, unbestürzbares Gesicht atmete ein so deutliches Glück, daß ich ihr verschämt ins Ohr flüsterte, sie möge mich mitnehmen." In Versen:

Ich hielt mich zu der Frau, die (blühend) war,
Mit einem schönen Frieden im Gesicht.

Nach der Erzählung folgt ein giftiger, unlustiger Einwurf der bösen Helene Rindsmaul, der mit den freundlichen Worten: „Schweig Mörderin!" zurückgewiesen wird (es ist ein Lustspiel, man erinnere sich!); dann ein unerquickliches Wortspiel mit „gewöhnlich"; ein häßlicher Zank, weibisches Geschimpf, ein unzulänglicher Scherz und das Manuskript bricht ab.

C. F. Meyer hat trotz aller Anstrengung den Ton des Lustspiels nicht gefunden; er ist und bleibt gequält, gereizt, humorlos. Diese Art Komik mußte ihm allerdings einen bittern Geschmack zurücklassen. Er legte das „Lustspielchen" weg und griff auf die epischen Fragmente zurück. So wahr-

scheinlich es ist, daß er diese vollendet hätte, wären ihm noch ein paar Jahre vergönnt gewesen, so sicher ist es, daß das Lustspielchen nie vollendet worden wäre.

3. Petrus Vinea

„Eine lang gehegte Liebe" nennt C. F. Meyer seinem Freunde Friedrich v. Wyß gegenüber den „Kaiser Friedrich II. den Hohenstaufen"[18]; Betsy meint, der Plan zu seinem „Friedrich II." sei ein seit Jahrzehnten gehegter und gereifter Vorwurf gewesen[19]. Ja, die Gestalt des Kaisers, nicht aber der Plan eines Vineadramas! Wir haben ein bestimmtes Zeugnis, daß dieser allerfrühestens im Jahre 1881 im Gesichtsfeld des Dichters auftauchte, denn am 12. November 1881 erkundigt sich der Dichter beim Kunsthistoriker und Freunde Rahn nach dem Untergang des Kanzlers Petrus Vinea und nach seiner Verschuldung; er hatte also bis dahin diesen Fragen nicht nachgespürt. Auch jetzt tut er es nicht im Hinblick auf eine besondere Behandlung des Vineastoffes, sondern nur nebenbei, im Hinblick auf die Verwendung Friedrich II. als Hintergrundsfigur für die „Richterin". Solange die Gestalt des Kaisers an diesen Plan gebunden ist, kann er nicht an eine besondere Behandlung in Verbindung mit Vinea gedacht haben, denn Vinea und Friedrich II. erscheinen in dem Fragment „Die Richterin"[20]. Erst nachdem er diese Ende 1883 in die Zeit Karls des Großen zurückgeschoben[21], war die Möglichkeit gegeben, an eine Behandlung des Vineakonfliktes zu denken. Es besteht aber nicht der mindeste Anhaltspunkt dafür, daß C. F. Meyer vor dem 11. September 1887 an dem Stoffe gearbeitet habe. Nicht daran gearbeitet, was nicht heißt, daß er nicht in Gedanken sich damit beschäftigt habe, wenn wir auch nichts davon erfahren. Denn am 11. September 1887 berichtet er seinem Verleger voller Freude: „Dann, wohl nicht vor Neujahr, geht es an Kaiser Friedrich II. und seinen Kanzler Petrus Vinea, für dessen Verrat ich die aller natürlichste aber psychologisch merkwürdige Begründung glaube gefunden zu haben." Es ist das „Geheimnis", das fortan in den Plänen eine so große Rolle spielt.

Worin besteht dieses „Geheimnis"? Die Antwort entscheidet über den ganzen Vineaplan und C. F. Meyers Stellung zu demselben; denn es

[18]) Briefe I, 102, 3. Oktober 1891.
[19]) A. a. O. S. 213. [20]) U. P. I, S. 269 ff.
[21]) Am 10. Dezember 1883 an Betsy, U. P. I, 90, an L. v. François, a. a. O. S. 131, am 20. Februar 1884.

bedeutet den Angelpunkt des Konfliktes. Der Dichter hat sich selber schriftlich nicht darüber geäußert; es bleiben uns nur die Fragmente und die Zeugnisse Kögels, Freys und Betsys, aus denen wir seine Auffassung zu erschließen versuchen müssen.

„Vineas Frau ... fühlt den Tod heran nahen. Sie läßt den Kaiser, den sie liebt, an ihr Lager rufen und eröffnet ihm, ihr Mann wälze sich schlaflos auf seinem Lager; sie glaube aus seinen Schlafreden erraten zu müssen, daß er ein Geheimnis hege, welches von größter Tragweite und für das Schicksal des Herrschers ausschlaggebend sei." Vinea offenbart es: „Der Kaiser soll auf seine Ansprüche gegenüber dem Papste verzichten und gewisse unzweifelhafte Rechte fahren lassen. Der Eindruck dieser Handlungsweise wird vor der Welt ein solcher sein, daß dem Papst nichts Anderes übrig bleibt, als ein gleiches zu tun. Dadurch ist der Kampf zwischen beiden geschlichtet, und der Kaiser erscheint als der eigentliche Sieger, weil er den ersten Schritt getan hat, der diesen Friedensschluß herbeiführte[22])." Das sind des Dichters eigene Worte, die Adolf Frey 1891 vor seinen Augen an seinem Tische aufgezeichnet hat[23]). Inhaltlich übereinstimmend, aber etwas weitergehend ist die Äußerung zu Kögel[24]), indem in Freys Skizze von „gewissen" Rechten, bei Kögel von „all" seinen gegen den Papst behaupteten Ansprüchen und Rechten die Rede ist. Sie stimmen aber auch darin überein, daß sie nichts über das Materielle enthalten, uns nicht darüber aufklären, worin die bestrittenen Rechte und Ansprüche bestanden[25]).

Betsy gibt uns den Schlüssel zum Verständnis dieses „Geheimnisses" in die Hand: er liegt im Gegensatz der Nationalität. C. F. Meyer hatte diesen schon gegenüber Kögel betont: „Pier delle Vigne ist Italiener, Friedrich will Italien und Deutschland vereinigen, muß daher auf Deutschland Rücksicht nehmen. Dies Interesse theilt Vigne nicht, dem nur Italien am Herzen liegt." Damit hat der Dichter selber die Bruchstelle ihres innigen Freundschaftsverhältnisses angedeutet. („Ich stelle dar die Entfremdung und den Bruch aus früherer innigster Freundschaft und Vertrautheit[26])." Wie, wenn Vinea nun, in Erkenntnis der gefährdeten Lage des Reiches und aus tiefster Überzeugung der Notwendigkeit einen Vorschlag machte, der die Stellung des Kaisers stärken sollte, diesem aber als Beschränkung seiner Macht erscheinen mußte, den er nicht als eine Eingebung der Treue des Kanzlers zu Kaiser und Reich auffaßte, sondern als Ausfluß der italie-

[22]) U. P. I, 178. [23]) Siehe Deutsche Rundschau, a. a. O. S. 196.
[24]) A. a. O., abgedr. U. P. I, S. 176 f.
[25]) U. P. I, S. 176 f. [26]) Zu Kögel, U. P. I, S. 176.

nischen Sympathien desselben, weil dieser Vorschlag mit den nationalen Interessen des Italieners nicht in Widerspruch stand, sondern ihnen parallel ging? Und dieser überaus kühne und gewagte, historisch unwahrscheinliche und doch sachlich gerechtfertigte Vorschlag war: Die große Gefährdung der hohenstaufischen Macht liegt in der Zersplitterung der Kräfte über Deutschland und Italien; eine Rettung der Situation ist nur möglich durch Beschränkung und Konzentration der Macht auf Deutschland, Einigung Deutschlands unter einer „germanischen Kaiserkrone“[27]), Preisgabe gewisser Rechte in Italien und Versöhnung mit dem Papst[28]). Dieser Inhalt des Geheimnisses ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus Betsys (nicht sehr systematischer) Erzählung[29]). „Getraust du dir,“ fragt sie, „den mittelalterlichen, historischen Stoff mit deinen modernen nationalen Ideen zu durchtränken? Kannst du deinen Petrus Vinea von einem befreiten Italien träumen lassen? Ist das nicht zu viel gewagt?“ — „Nein,“ sagte der Dichter; „es schreibt überhaupt keiner ein Drama, ohne es durch eine starke Strömung seiner eigenen Zeit zu bewegen und zu beleben. Jedes Drama bedarf einer gewissen Aktualität“ usw. Er rechnet Vinea weiterhin zu den Trägern und Märtyrern kommender Entwicklung; er kann sich die Päpste als die Führer und Träger der nationalen Kultur und Diplomatie Italiens denken.

Es kann diesem Einfall C. F. Meyers Kühnheit und mächtige Wirkung nicht abgesprochen werden. Nun begreifen wir Vineas Handeln: er muß sich sagen, daß der Plan zu neu, zu kühn, zu wenig „realpolitisch“ ist, als daß der Kaiser freiwillig auf diese „Umgruppierung der Kräfte“ (um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen, der die Sache besser treffen würde als Freys „Abrüstungsvorschlag“) eintreten würde; er verschweigt ihn deshalb und wälzt ihn in schlummerlosen Nächten mit sich herum; ebenso begreifen wir, daß der Alternde, mißtrauische Kaiser, nachdem er das „Geheimnis“ erfahren hat, in ihm den Ausfluß der italienischen Sympathien Vineas und nicht der kaiserlichen Interessen erblickt, deshalb steigende Entfremdung.

Warum aber hat sich C. F. Meyer Kögel und Frey gegenüber so unbestimmt geäußert; bei jenem sich mit einem allgemeinen Hinweis auf die verschiedenen nationalen Interessen begnügt, diesem gegenüber gar keine

---

[27]) Betsy, a. a. O. S. 237—38.

[28]) Vgl. dazu auch Betsy (a. a. O. S. 78): „In seiner Hohenstaufentragödie ... wollte er den Moment zeigen, wo, dichterisch geredet, der geniale Kaiser sein Schicksal hätte ‚einrenken‘ können durch den Verzicht auf unumschränkte Weltbeherrschung.“

[29]) A. a. O. S. 232—238.

Andeutung gemacht? Es mag aus der gleichen Einsicht heraus geschehen sein, die ihn überhaupt den Stoff aufgeben ließ: Was er der unkritischen Schwester gegenüber gelassen als möglich und berechtigt hinstellte, wagte er den kritischen Besuchern gegenüber nicht in kurzen dürren Worten, die die Schwächen mehr bloßstellen als verhüllen konnten, darzulegen: das Hineintragen ganz moderner Ideen in einen mittelalterlichen Stoff; die Umbiegung mittelalterlicher Aspirationen bis zur Unkenntlichkeit in solche des 19. Jahrhunderts.

Wir haben aber noch einen Beweis, der Betsys Angaben nicht nur unterstützt, sondern die Frage *entscheidet*; denn er stammt vom Dichter selber her. Es ist eine der stärksten Wirkungen der Kunst C. F. Meyers, durch geniale Symbole oder Gleichnisse den Ausgang eines Konfliktes anzudeuten und dadurch im Leser eine ahnungsvolle Spannung hervorzurufen. Und eines der schönsten dieser Gleichnisse findet sich nun in einem der Fragmente zu „Petrus Vinea"[30]; und es findet sich an der allerexponiertesten Stelle, unmittelbar vor der Mitteilung des Geheimnisses: Der Kaiser und sein Kanzler treten an das Sterbelager der Frau des Kanzlers, Euphemia; diese versteht die gefährdete Lage des Kaisers: der Papst bringt die Welt gegen ihn in Aufruhr. „Er flammt," sagt sie, „wie ein Blitz gegen dich und will dich vernichten — weißt du noch, wie neulich vor uns eine deiner sarazenischen Tänzerinnen (verstümmelt) auf den zwei goldenen Kugeln tanzte, eine wegstoßend und auf der andern sie wieder erreichend; du scherztest: *so springe ich von Deutschland auf Italien und wieder rückwärts — das arme Kind aber stürzte und so unglücklich, daß man sie mit gebrochener Hüfte wegtrug...*" Unmittelbar folgt dann die Mitteilung, daß der Kanzler ein „Geheimnis" mit sich herumtrage. Das alles läßt keinen Zweifel mehr zu: Die gefährliche Lage des Hohenstaufen entspringt dem Konflikt mit einem übermächtigen Papst („wie ein Blitz") und der unheilvollen Zersplitterung der Kräfte in Deutschland und Italien; ein katastrophales Ende ist vorauszusehen; es gibt nur eine Rettung: Konzentration der Kräfte auf Deutschland und Versöhnung mit dem Papste. Der von Betsy angedeutete Inhalt des Geheimnisses ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus Situation und Gleichnis. In diesem Zusammenhang ist auch Vineas nächtliches Selbstgespräch (im Fragment M) zu beachten: „Der Kaiser ist verloren, ... die Staufen gehen unter, ... und ich wüßte das Mittel, sie zu *verjüngen wie Adler, ihre Herrschaft zu er-*

[30]) U. P. I, S. 196.

neuern und über die Erde auszubreiten[31])." Damit kann doch nicht „Verzicht" und „Abrüstung" und „Friedenstendenz" gemeint sein, wie Adolf Frey will, sondern nur: nationale Konzentration!

Damit ist aber auch der Charakter des „Petrus Vinea" festgelegt: er ist ein weit über seine Zeit hinausblickender Staatsmann, kühner Idealist und klarsehender Realpolitiker zugleich; er überblickt die kommende Entwicklung, den Untergang der Hohenstaufen und weiß, daß er nur durch rechtzeitige Beschränkung und Konzentration der Macht, in Verbindung mit Konzessionen an Italien abgewendet werden könnte. Aber er weiß auch, daß der Kaiser ihn nicht begreifen würde, da er nicht groß genug ist, sich der Zukunft zu opfern; er erkennt auch die Gefährdung seiner Stellung, der Kaiser würde seinen Haß auf ihn werfen[32]). Gezwungen nur offenbart er sein „Geheimnis" und die vorausgesehenen Folgen treten ein, Mißtrauen, Entfremdung, Haß; mit stoischer Größe ergreift er den Becher, um seinem Herrn die Erniedrigung eines Verbrechens zu ersparen[33]). Diese

[31]) U. P. I, S. 196. [32]) U. P. I, 196 f.

[33]) Die obigen Ausführungen stehen im Widerspruch mit Adolf Freys Kommentar in der Ausgabe der „Unvollendeten Prosadichtungen". Noch in seinem Kommentar zur ersten Veröffentlichung der Petrus-Vinea-Fragmente in der „Deutschen Rundschau" (Februar 1901, Bd. 106, S. 191 ff.) weiß Frey nichts von einem Verräter Vinea („im dritten Act drängt sich Verrath an Vinea heran — er widersteht," heißt es S. 203); findet aber einen „nicht völlig luciden Punkt" in seinem Verhalten. Dieser Kommentar erregte Betsys Erstaunen und sie schrieb in ihrem Buche: „Seltsam mutete es mich an, als C. F. Meyers ‚Petrus Vinea-Fragmente' gedruckt und, mit kritischen Erklärungen durch jüngere Freundeshände versehen, wie zerbrochenes Altertum wieder ans Licht gefördert wurden. Diesmal wollte nun mich selbst das Gefühl beschleichen, als sei ich vor langer Zeit schon gestorben: doch auf einmal besann ich mich, daß ich noch lebe, wenn ich auch in jenen Tagen schon dabei gewesen bin, als die Vinea-Fragmente geschrieben wurden." (A. a. O. S. 240.) Offenbar gereizt durch die Ironie dieser Worte hat nun Adolf Frey seinen Kommentar von 11 Seiten auf 87 ausgebaut; was dort ein nicht völlig luzider Punkt war, ist hier unter Ignorierung, ja Verdächtigung der Angaben Betsys (U. P. I, S. 143 oben und 146 unten) zu weitgehenden und willkürlichen Behauptungen gesteigert. Adolf Frey kommt zu dieser an Widersprüchen reichen Darstellung, weil er, beherrscht von seiner Stoffidee, die „unüberwindlichen Schwierigkeiten des Stoffes" klarlegen will (S. 153 ff.), nämlich nicht nur, daß ein nicht ausgleichbarer Bruch klafft a) zwischen den historischen und erfundenen Elementen der Charaktere Vineas und des Kaisers, sondern auch b) zwischen den Charakteren dieser Hauptpersonen und ihrem Handeln. So kommt er, in Widerspruch mit sämtlichen Äußerungen des Dichters selber wie mit denen Betsys, ja mit seinen eigenen Ausführungen in der Rundschau dazu, dem Dichter zuzutrauen, er habe Vinea „im ersten, dritten und vierten Akt als hochgradig Verdächtigen und direkt Schuldigen hingestellt, im zweiten und fünften als verkannten Unschuldigen" (U. P. I, S. 153)! Aus dem Vinea des Rundschaukommentars, der dem Verrat widersteht (siehe oben!), wird „ein Vinea, der mit Anjou und dem Papst verräterisch zettelt" (U. P. I, S. 153). Da der Rundschaukommentar nach dem Tode C. F. Meyers geschrieben ist, können diese neueren Ausführungen nicht etwa auf

Auffassung Vineas als eines verkannten Edeln stimmt zu sämtlichen direkten Zeugnissen, die wir von C. F. Meyers Hand haben: Friedrich von Wyß, der die „Hochzeit des Mönchs" und die „Richterin" nicht goutierte, verspricht er „eine relativ reine Freude"[34]); François Wille schreibt er: „Ich muß schon ein deutscher Patriot bleiben, selbst in meinem Petrus Vinea, den ich aber aus Chauvinismus (d. h. wegen seiner italienischen Sympathien, d. Verf.) nicht entadle"[35]); am deutlichsten aber spricht seine Angabe Haessel gegenüber: „Ein herrlicher Stoff. Edle Menschen, keine oder fast keine Gräuel, große Probleme"[36]).

Es sind uns an Fragmenten (außer den Planskizzen Kögels und Freys) eine „Expositionsskizze", fünf dramatische und neun epische Fragmente erhalten.

Die Expositionsskizze A[37]) enthält eine Zusammenstellung der stofflichen Motive, die C. F. Meyer zu verwenden gedachte; sie ist im Hinblick auf die dramatische Fassung in Akte (bezeichnet I, II, III, IV) eingeteilt; der erste ist zudem vielleicht noch weitergehend als Szenentafel gedacht (die einzelnen Motive werden mit 1—8 numeriert). Der fünfte Akt fehlt; daß er projektiert war, ist nicht zu bezweifeln; denn Akt IV bringt keine Lösung und schließt überdies genau wie Akt IV der Freyschen Skizze: „Kampf

---

nachträgliche mündliche Äußerungen des Dichters zurückgehen. Frey versucht, Betsys Ausführungen über die in den Stoff hineingetragene Nationalitätenidee zu diskreditieren, indem er einen in der Form etwas nachlässigen Satz Betsys aus dem Zusammenhang reißt und ohne Angabe der Fundstelle, mit anderer Beziehung (Betsy redet von den „künstlerischen Absichten" des Dichters [a. a. O. S. 240], Frey läßt den Satz sich auf die „Vineapläne" überhaupt beziehen) gegen Betsy selber wendet. (U. P. I, S. 143 oben). Er bezweifelt, daß das von Betsy mitgeteilte Raisonnement vom Dichter selbst herrühre, als ob Betsy nicht nur den kühnen Einfall, der ihr Erstaunen und gewisse Zweifel erregt, sondern auch das ganze Gespräch mit allen Einzelheiten erfunden hätte! — Wenn Frey sich zuletzt als Stütze für seine neuerliche Auffassung Vineas als Verräter an Meyers Kögel gegenüber geäußerte Worte klammert: „Mein Stoff ist der Verrat des Pier delle Vigne," so ist zu sagen: Hätte Meyer, wenn er diese Worte geschrieben, diesen „Verrat" nicht in Anführungszeichen gesetzt? Und wenn nicht: Brauchte er damit nicht nur eine in der Geschichte übliche Bezeichnung? Hat er nicht auch eine „Versuchung" des Pescara geschrieben, die in Wirklichkeit keine ist, sondern nur den Mitspielern als solche erscheint, genau wie beim „Verrat" des Petrus Vinea? — Bezeichnend ist es, daß sich auf den 87 Seiten des Freyschen Kommentars kein Wort findet über jenes die Angaben Betsys über den Inhalt des Geheimnisses entscheidend bestätigende Gleichnis der beim Tanz auf den zwei goldenen Kugeln, den der Kaiser selbst mit seiner Stellung zwischen Deutschland und Italien vergleicht, verunglückenden Tänzerin!

[34]) 5. Januar 1888, Briefe I, 92. [35]) 22. Dezember 1889, Briefe I, 205.

[36]) 28. September 1891, Briefe II, 203.

[37]) Nach Freys Bezeichnung, U. P. I, S. 180 f.; II, S. 48 f.

gegen die Lombarden" (A) — „Jetzt bricht der Kaiser auf gegen die rebellischen Lombarden." (Frey.)

Die Expositionsskizze ist undatiert; ihre Entstehungszeit muß erschlossen werden 1. aus der Schrift, 2. aus dem Stand der Entwicklung des Vineastoffes. Die Schrift stimmt genau überein mit der der folgenden Fragmente; sie weist auf die Jahre 1887—1889. Entscheidend für die Datierung ist aber der Inhalt. Selbstverständlicher Grundsatz bei der Auslegung der notierten Stichwörter muß sein, daß da, wo die Stichwörter mit den entsprechenden Partien der späteren Planskizzen Kögels und Freys und den Fragmenten übereinstimmen und durch diese erklärt werden, wir nicht nach irgendeiner willkürlichen Deutung suchen dürfen. Da ergibt sich denn mit absoluter Sicherheit:

1. die Expositionsskizze gehört zum Petrus Vinea-Drama,
2. die Expositionsskizze enthält bereits das „Geheimnis"; sie ist also nach dem 11. September 1887 entstanden,
3. die Expositionsskizze ist eine noch mit vielen, später beseitigten historischen Motiven überladene frühere Vorstufe zu Freys Planskizze, wahrscheinlich der erste Entwurf nach jenem 11. September 1887.

Die Gestaltung im einzelnen ist noch im Fluß; aber die Verteilung des Stoffes im ganzen über die Akte stimmt durchaus mit der späteren[38]). Das Hauptmotiv des I. Aktes ist beiderorts der Tod Heinrichs, des aufrührerischen Sohnes Friedrichs II. (in A ist der Akt I mit anderen historischen Motiven überfüllt, bei Frey nur eine dürftige Skizzierung, die noch alle Möglichkeiten frei läßt).

Der zweite Akt enthält folgende Parallele:

Expositionsskizze A:	Planskizze Frey:
Tod der Tochter. —	Sterbend eröffnet Vineas Frau dem Kaiser, daß ihr Mann ein Geheimnis hege, welches von größter Tragweite und für das Schicksal des Herrschers ausschlaggebend sei.
Vinea (Mark Aurel). Kaiser. Dialog.	Vinea ... hält an der Leiche seiner Gattin einen Monolog, dessen Grundton ist: stoische Abwendung vom Leben ... Da erscheint Friedrich, von

[38]) Man vergleiche zum folgenden die Expositionsskizze in U. P. I, S. 180 f.; II, S. 48 f. mit Freys Planskizzen in I, S. 178—179.

Neugier und Argwohn getrieben, und verlangt das Geheimnis.

(Eröffng.) Mißtrauen.

Vinea offenbart es: „Der Kaiser soll auf seine Ansprüche gegenüber dem Papste verzichten und gewisse unzweifelhafte Rechte fahren lassen..." Dieser Rat schürt das Mißtrauen gegen den Kanzler, und in Friedrich steigt der Gedanke auf, ob Vinea, vielleicht im verräterischen Einverständnis mit den Gegnern, es mit diesem Vorschlag nicht darauf abgesehen habe, ihn zu verderben.

Die Parallele ist in die Augen fallend: sämtliche Stichworte der Expositionsskizze werden durch die Freysche Planskizze restlos erklärt; fraglich bleibt nur, warum Meyer „Mark Aurel" und „Eröffng." gestrichen hat. (Ersteres vermutlich, weil Vineas Monolog mit dem Grundton der stoischen Abwendung vom Leben in Anwesenheit des Kaisers nicht am Platze war, „Eröffng." vielleicht, weil ihm der Ausdruck nicht glücklich schien, ihm aber momentan kein besserer zur Hand war.) Jedenfalls gibt es für das Stichwort „Mißtrauen" keine irgendwie plausible Erklärung als die durch die Planskizze Frey gegebene und den psychologischen Angelpunkt des Stückes in sich enthaltende: der Kaiser hat Vineas „Geheimnis" erfahren. — Das in der Expositionsskizze folgende Motiv „Tod der Heinrichskinder. Du hast sie ermordet" (ein offensichtlich gegen Vinea gerichteter Vorwurf), welches das Mißtrauen des Kaisers zum Ausdruck bringen und steigern sollte, hat Meyer in der Planskizze dann in den ersten Akt verlegt (der Vorwurf des Mordes bezieht sich nun auf Heinrich selber), wo es nun den mißtrauischen Charakter des Kaisers zum voraus andeutet und das spätere Zerwürfnis vorbereitet. Umgekehrt hat Meyer aus dem ersten Akt der Expositionsskizze die „Astrol. Episode" in den dritten herübergenommen, unmittelbar vor die Eröffnung des Geheimnisses, dem sie mit ihrer düstern Schicksalsprophezeiung als dunkle Folie dient und erhöhte Bedeutung gibt.

Ein anderes Motiv des ersten Aktes der Expositionsskizze: „Der schlummernde Kaiser, Vinea, Monol." verlegt Meyer an den Anfang des dritten Aktes, wo er nun den schlummernden Kaiser in dem Augenblick erwachen läßt, da der Gesandte des Königs von Frankreich Vinea auf die Seite zieht und ihm Vorschläge macht, im Interesse Frankreichs und gegen seinen alten

Herrn zu handeln. Meyers Absicht ist klar zu erkennen: das im ersten Akt vorbereitete, im zweiten durchbrechende Mißtrauen des Kaisers soll durch diesen Schein verräterischer Umtriebe des Kanzlers gesteigert und geschärft werden. Hauptinhalt des dritten Aktes ist beiderorts die „Nachricht vom Concil" (A): „der Papst werde nächstens auf dem Conzil zu Lyon die Absetzung Friedrichs aussprechen" (Planskizze), dann der Streit, wer die „Rede vor dem Concil" (A) übernehmen und „des Kaisers Sache verfechten soll nach den Gesichtspunkten, die dieser sofort entwickelt" (Planskizze); drittens Vineas Weigerung: „den Auftrag zu übernehmen, weil er mit der Haltung des Kaisers nicht mehr einverstanden ist, vor Allem aber, weil er fühlt, daß er das Vertrauen seines Herrn nicht mehr besitzt" (Planskizze; in A: „ich reise nicht").

Der IV. Akt bringt beiderorts als Hauptmotive die Nachricht, daß der Papst auf dem Konzil die Absetzung Friedrichs ausgesprochen hat und Vineas stoische Zurückhaltung (in A: „Vinea gleichg.", Planskizze: „Entfremdung zwischen Friedrich und Vinea, der nicht mehr raten will, weil er sieht: es ist zu spät"); dann den Aufbruch zum Kampf gegen die Lombarden.

Der V. Akt bringt in der Planskizze Frey die Lösung: die Becherszene und Vineas Tod. In der Expositionsskizze fehlt er und damit überhaupt jeder Abschluß[39]).

---

[39]) Adolf Freys Darstellung der Sachlage in den U. P. ist unhaltbar. Er braucht die Expositionsszene als „Beleg" für ein von ihm konstruiertes „dezidiert historisches Drama", eine Friedrichstragödie (mit bloß akzessorischer Rolle des Vinea) (vgl. U. P. I, S. 120 oben). Er setzt darum die Expositionsskizze vor dem 11. September 1887 an, und zwar soll sie (S. 129 oben) „vielleicht" schon im Hochsommer 1883 vorgelegen haben, während sie S. 170 „wahrscheinlich" erst nach dem 10. Dezember 1883 entstanden sein soll; alles im Widerspruch zu Freys eigener (und richtiger!) Feststellung, daß nach der Schrift „jedenfalls das Vorhandene wesentlich vom Sommer 1887 bis Sommer 1889 entstanden" sein soll (S. 92). Da die Expositionsskizze dieses frühere Stadium eines „dezidiert historischen" Friedrichsdramas belegen soll, darf sie das „Geheimnis" nicht enthalten. Frey setzt also die Expositionsskizze nicht mit seiner eigenen Planskizze von 1891 in Beziehung, weicht den sofort ins Auge fallenden Parallelen aus oder verschweigt sie (nur „gelegentlich", d. h. wo er gar nicht anders kann, berücksichtigt er sie; vgl. S. 94 unten), sondern er setzt sie mit Raumer in Beziehung und sucht bei diesem nach Erklärungen für Meyers Stichworte (trotzdem die [in Akte eingeteilte] Expositionsskizze offensichtlich bereits eine Gestaltung des Stoffes und eine Vorstufe zu Freys Planskizze ist und nicht etwa ein Auszug aus Raumer!). So kommt er auf unmögliche Vermutungen (z. B. zu der Annahme, Meyer habe in Akt III („Rede vor dem Konzil. Suessa", S. 109 f.) das Konzil von Lyon, das den Bannfluch über Friedrich II. aussprach, vorführen wollen, während dann in der folgenden Szene der Kaiser erst einen Gesandten in dieser, für den Zuschauer bereits endgültig erledigten An-

Die Fragmente.

Es sind uns im ganzen 14 Fragmente erhalten geblieben (wir behalten Freys Bezeichnung bei, obgleich wir zu chronologischen Umstellungen genötigt sein werden); sie zerfallen in drei Gruppen:

---

gelegenheit abgeordnet hätte (!) und im 4. Akt ihm noch einmal berichtet worden wäre („Nachrichten vom Konzil"), was er bereits selbst gesehen und miterlebt hätte. Die Hauptsache aber: Frey weiß für die Motivreihe „Tod der Tochter — Vinea — (Mark Aurel) — Kaiser — Dialog — (Eröffnung) — Mißtrauen" gar keine Erklärung zu geben (S. 103—104). Die einzig mögliche Deutung, daß Vineas Tochter hier noch die Stelle der Euphemia, der sterbenden Gattin Vineas, einnehme und dem Kaiser eröffne, daß Vinea ein Geheimnis mit sich trage und daß dadurch das Mißtrauen des Kaisers erweckt werde, lehnt Frey hartnäckig ab, „da von diesem Geheimnis in der ganzen Expositionsskizze nichts zu konstatieren sei" (!) (S. 104). Allerdings steht das Wort „Geheimnis" nicht da; aber die Expositionsskizze ist eine Gedächtnishilfe, eine Notierung nur für Meyers eigenen Gebrauch, nicht für fremde Ausleger; Meyer läßt also alles Selbstverständliche weg, es fehlt der Titel, es fehlt der Name des Kaisers, — ebenso wenig braucht Meyer den Inhalt des „Geheimnisses" zu notieren, denn es war ja der Angelpunkt des Stückes und stand so fest und im Vordergrund des Gedächtnisses wie der Name des Kaisers. Frey beruft sich dann am gleichen Orte auf einen Brief des Dichters, aus dem hervorgehe, daß die Erfindung des Geheimnisses zweifellos später anzusetzen sei, den er zu zitieren oder näher zu bezeichnen aber unterläßt. Sollte damit aber der Brief an Haessel vom 11. September 1887 gemeint sein (S. 121 zitiert), so ist zu sagen, daß aus diesem Brief ein solcher Schluß nicht gezogen werden kann. Und — Frey tut das hier auch nicht, sondern er schließt hier umgekehrt: Weil die Expositionsskizze das Geheimnis nicht enthalte („nach einer ganz anderen Richtung weise"), so sei dieser Brief, der das Geheimnis bringt, „etwas ganz Neues" — ein circulus viciosus.

Da das „dezidiert historische Friedrichsdrama" nicht den menschlichen Konflikt zwischen Kaiser und Kanzler behandeln soll (S. 121), behauptet Frey, dieses Mißtrauen und die ganze Frage des Verrats (der allerdings nur in Freys Konstruktion existiert) komme in III und IV der Expositionsskizze gar nicht mehr vor (S. 112 oben); ein Dutzend Zeilen weiter unten aber bezieht er selber das „Vinea gleichg." der Expositionsskizze auf die sich steigernde „Entfremdung" der Planskizze, also gerade auf jenes durch das „Geheimnis" erweckte Mißtrauen; noch einmal ein Dutzend Zeilen weiter erklärt er selber, „Monolog von Vinea" könne sich jedenfalls nur auf sein Verhältnis zum Kaiser beziehen, also auf jene Entfremdung, auf jenes Mißtrauen; ebenso liegt dieses „erschütterte Vertrauen" dem „Streit zwischen Suessa und Vinea" zugrunde (S. 113).

Wenn aber das „Geheimnis" bereits in der Expositionsskizze enthalten ist und das „Mißtrauen", die „steigende Entfremdung" nach Frey selber diese als roten Faden durchzieht, so fällt der letzte Beleg für das „dezidiert historische Friedrichdrama" dahin, und es entpuppt sich als durch keinerlei Beleg gestützte Konstruktion Adolf Freys, genau wie die sog. „Heinrich-Margaritatragödie" (S. 117—121).

Entscheidend fällt dazu in die Wagschale: Während wir von allen größeren Plänen C. F. Meyers und den Wandlungen dieser Pläne briefliche Belege haben (und besonders zahlreiche gerade bei den unausgeführten „Komtur" und „Dynast"), fehlt absolut jeder Beleg für eine „Heinrich-Margaritatragödie" und eine „dezidiert historische Friedrichtragödie". Sämtliche Briefstellen, die von einer Inangriffnahme Friedrichs II. (natürlich abgesehen von jenem Friedrich II., der als Hintergrundsfigur der „Richterin" gedacht war) sprechen, fallen in die Zeit nach dem Brief vom 11. September 1887 an

1. Zwei Fragmente (O, P, beide episch) behandeln das Motiv des in seinem Kastell zu Palermo schlummernden und von dem eintretenden Petrus Vinea beobachteten Kaisers Friedrich II. Das zweite (P) ist eine wenig veränderte Abschrift des ersten.

2. Sieben Fragmente (B, C, D, E, F, G, H) führen uns auf den Turm an der kalabresischen Küste, in dem Heinrich (VII.), der aufrührerische Sohn des Kaisers, einem frühen Tod in Gefangenschaft entgegenwelkt. Alle diese Fragmente behandeln, aber in verschiedener Weise, das Verhältnis Heinrichs zu seiner Gemahlin Margarita. Das letzte und bedeutendste (H) zeigt uns die Auskunft Vineas auf dem Kastell und eine Unterredung mit Margarita. B und C sind dramatische Bruchstücke, alle andern epische.

3. Fünf Fragmente (J, K, L, M, N) führen uns unmittelbar vor die entscheidende Situation: an das Sterbelager der Gemahlin des Kanzlers, Euphemia, und zeigen die Ankunft des Kaisers und Vineas (K, M) und den Verrat des „Geheimnisses" Vineas durch die Sterbende. J, K und L sind dramatische, M und N epische Bruchstücke, N eine bloße Reinschrift der Schlußpartie von M.

Von diesen drei Gruppen sind die ersten zwei: die Kaiser-Vinea- und die Heinrich-Margarita-Szenen als Anfänge eines ersten Aktes oder Kapitels aufzufassen. Sie stellen drei verschiedene Versuche, den Stoff anzupacken, dar; der erste Anfang entspricht der Expositionsskizze, die beiden andern liegen zwischen ihr und der Freyschen Planskizze. Die Euphemiaszenen der dritten Gruppe sollten den Anfang eines zweiten Aktes bilden.

Wir begründen diese, z. T. von Betsys Angaben, z. T. von Freys Annahmen abweichenden Feststellungen, indem wir zugleich, dem Gedankengang des Dichters nachspürend, unserer engern Aufgabe genügen: den Übergang von der dramatischen zur epischen Behandlung zu erklären.

1. Die drei Anfänge eines ersten Kapitels bezw. Aktes:

a) Die Szene des im Sommersaal seines Kastells zu Palermo allein schlummernden Kaisers, zu dem Petrus Vinea tritt, um ihn mit dem Ausdruck von Liebe und Abscheu zu betrachten und in die Worte auszubrechen:

Haessel, also nach der Erfindung des Geheimnisses, und nennen als Thema durchweg das Verhältnis des Kaisers zum Kanzler, nie zu Heinrich oder Margarita. Und eine von diesen Briefstellen (die Frey selber auf Friedrich II. und Vinea bezieht) spricht am 5. Januar 1888 ausdrücklich von einer „neuen umfangreichen Dichtung, die er jetzt zu entwerfen beginne oder beginnen werde" (an F. v. Wyß, Briefe I, 92).

„Da liegt das Ungeheuer! der Auszug der Welt und Widerspruch der Zeit“[40]) usw., entspricht der Notierung der Exposition sskizze: „I. 1. Der schlummernde Kaiser, Vinea, Monol.“ Da die Exposition sskizze (mit ihrer Überfülle von historischen Motiven, die gewissermaßen noch unverarbeitete Materie, notierte Möglichkeiten sind, und ihrem fehlenden [vielleicht noch nicht klar überblickten] 5. Akt) unzweifelhaft das früheste schriftlich fixierte Stadium des „Petrus Vinea“ darstellt und wohl sehr bald nach der Entdeckung des „Geheimnisses“ niedergeschrieben worden ist, ist auch das ihr entsprechende Anfangsfragment als das früheste anzusprechen. In einem späteren Stadium (in dem der Freyschen Planskizze) hat dann der Dichter das Motiv des schlummernden und erwachenden Kaisers, dessen gegen Vinea gerichteter Ruf: „Mörder!“ hier gleichsam der symbolische Auftakt der Tragödie sein sollte, an den Anfang des dritten Aktes verlegt, zugleich aber mit einem andern Motiv verbunden: Beim Erwachen erblickt er Vinea im Gespräch mit dem Gesandten des Königs von Frankreich, der dem Kanzler verräterische Vorschläge macht (im Saale des Kaisers! bei dessen Anwesenheit! beweist das nicht allein schon Vineas — Unschuld?)[41]).

b) Mit der Verlegung dieses Motivs als steigerndes Moment in den III. Akt, mußte der Dichter an einen andern Anfang denken: da er zugleich die „astrolog. Episode“ als düstern Auftakt zur Enthüllung des Geheimnisses in den zweiten Akt verlegte, das Motiv „Vineas Tochter sterbend“ in I mit „Tod der Tochter“ in II vereinigte (vermutlich, um eine Wiederholung zu vermeiden), andere historische Motive aber ganz ausschied, blieben ihm für den ersten Akt nur die Heinrich-Margarita-Szenen. Er verlegte demgemäß die Szene auf den Turm an der kalabresischen Küste, in dem Heinrich gefangen lag. In sechs verschiedenen, ganz kurzen Fragmenten hat C. F. Meyer versucht, uns die Lage Heinrichs und sein Verhältnis zu seiner Gemahlin, weiterhin zu seinem Vater, Friedrich II., zu exponieren; alle diese Versuche hat er nach kurzem Anlauf beiseite gelegt. Er stellte sich die Aufgabe, zwei shakespearesche Figuren in direkter Ge-

---

[40]) Frag. O, U. P. I, S. 198 ff.; II, S. 93 ff.

[41]) Betsy zweifelt „keinen Augenblick, daß diese Szene dem Anfang des dritten Aktes der dramatischen Bearbeitung“ entspricht; sie kennt aber nicht das ganze Fragment O, sondern nur das erste Teilstück bis zum Monolog des Kanzlers (Betsy a. a. O. S. 237); wahrscheinlich hat ihr also der Dichter dieses, das eine Einführung des Gesandten ja immer noch erlaubt, als Anfang des dritten Aktes (evtl. Kapitels) vorgelesen. Fraglich bleibt immerhin, ob der Dichter an so weit fortgeschrittener Stelle wirklich die beiden Porträtskizzen des Schlummernden und des Lauschenden beibehalten hätte, die Reinschrift P bricht denn auch mitten in der Porträtskizze des Vinea ab.

staltung auf die Bühne zu stellen: einen gefangenen König, der seine Tage mit wilden Ritten und Hetzen oder im nichtigsten Müßiggang hinbringt, zwischen erdrückenden Liebkosungen und sinnlosen Mißhandlungen hin und her schwankend (vgl. Fragment M, S. 186), und ein Weib „mit schönen, aber rohen Zügen" (D), das sich in Haß und Rachedurst zu gefährlichsten Verrätereien und Verbrechen hinreißen läßt (H). Er zeigt uns den König als Grübler und Philosoph (in B, seine Auslassungen über die „Vernunft" erinnern allzusehr an Hamlet!), als leichtsinnigen Tändler (C, D), als bleichen, verhärmten Träumer (F), als des Lebens überdrüssigen Pessimisten (E), und ganz im Gegensatz dazu als gelassenen Genießer, der die Augen an der frischen Bläue des Meeres labt und dessen Seele hell und klar ist (G) — durchweg aber in Kontemplation, inaktiv, leidend, nie in dramatisch bewegter Haltung. In keinem der Fragmente kommt es zu einem Versuch, jenes haltlose Schwanken, jenes Rasen und Toben zu gestalten; C. F. Meyer findet wohl den Ausdruck für eine Stimmung, nicht aber den Übergang zur andern und den Aufschwung zu dramatisch aktiver Leidenschaft. Diese Reihe von sechs Fragmenten, von denen jedes eine andere Stimmung lyrisch ausspricht, keines aber den Wechsel der Stimmungen gestaltet, läßt uns tief in C. F. Meyers Kampf um die direkte Gestaltung, um das Drama blicken.

Betrachten wir die beiden dramatischen Fragmentchen für sich, so ist ihre Unterlegenheit gegenüber den epischen auf den ersten Blick zu erkennen. B enthält überhaupt nicht viel mehr als Regiebemerkungen und jenen Hamletschen Erguß über die „Vernunft", kein dramatisches Motiv. C ist das einzige Fragment des „Petrus Vinea", das in Versen, in fünffüßigen Jamben geschrieben ist. Es ist die genaue Parallele zu D; wahrscheinlich geht D voran, C ist dann lediglich wieder Auszug und Versifikation des Dialogs, wie wir es in der „sanften Klosteraufhebung" gefunden haben. Mehr noch: die dramatische Fassung des Dialogs scheint einer Eingebung des Moments entsprungen zu sein: das Fragment trägt die Überschrift „Novelle"; der Dichter wollte also wohl D episch ausarbeiten, kam dann aber auf den Gedanken einer dramatischen Bearbeitung, strich „Novelle" und begann mit der Versifikation. Es ist ohne Zweifel von allen Fragmenten das schwächste; wir finden wieder dieselbe Gezwungenheit und Unnatürlichkeit des Tones wie im versifizierten Fragment der „Klosteraufhebung", denselben üblen Anklang an den Jambenfluß der Epigonen: „Ei seht, du bist mein eh'lich Weib! Und thuest spröde meine Königin" usw. Unangenehme Füllsel:

„... wenn du ein Mann,
Ja, nur der Zehntel (!) eines Mannes wärest."

Dazu noch etwas (und darin tritt der Einfluß Shakespeares offen zutage): C. F. Meyer will einen volkstümlich naiven Ton anschlagen:

(Heinrich:) „Das Gretchen will das Krönchen wieder, seht!" usw.
(Margarita:) „Ich will den Fritz und Hans."

Man gesteht sich, daß solche Töne den Personen eines C. F. Meyer übel zu Gesichte stehen! Die epische Fassung gewinnt Farbe allein schon durch die verbindenden Verben: „... lachte er und sie entgegnete heftig" ... „trällerte er" ... „Und er tändelte" usw.

Diese sechs Fragmente lehren uns: die direkte Gestaltung psychologisch-komplizierter Individuen allein durch die Rede war C. F. Meyer versagt. Der Dichter fühlte es (ob es ihm bewußt wurde?), und er schlug den gewohnten Weg ein: er griff zur indirekten Darstellung, zur Schilderung, zur epischen Form.

c) Im letzten und schönsten Fragment dieser Gruppe (H) überläßt er es nämlich dem Kastellan der Burg, den Charakter und das Benehmen seiner hohen Gefangenen zu beschreiben! Sogleich fühlt man, daß der Dichter in seinem Elemente ist: er findet eine verschwenderische Menge von malerischen, charakteristischen und bedeutsamen Einzelheiten zur plastischen Gestaltung der Szenerie: die beiden Vorgebirge an der Küste mit dem Kloster auf dem einen und der kaiserlichen Burg auf dem andern (als Symbole der beiden Weltmächte, deren Kampf den Inhalt der Erzählung bilden soll); das weiße Roß und der weiße Mantel des Kanzlers, der zornige Gewitterhimmel, der fackelhelle Torbogen usw.

Wie sich der Dichter späterhin den Anfang des ersten Aktes, resp. Kapitels, dachte, ist nicht auszumachen; die Angaben in Freys Planskizze hat C. F. Meyer wohl absichtlich so kurz gehalten, da er mit sich über die Gestaltung desselben noch nicht im reinen war. Sie ließen sich, auf die kürzeste Formel gebracht, in zwei Repliken zusammenfassen: „Heinrich ist tot" und „Du hast ihn ermordet". Das würde, selbst bei weitschweifiger rhethorischer Ausführung eine Szene, aber keinen ganzen Akt füllen. Es ist also wohl möglich, daß der Dichter noch im August 1891 für die dramatische Bearbeitung die Heinrichszenen, für die epische den Aufstieg des Kanzlers (H) in Aussicht genommen hatte.

2. Der Anfang des zweiten Kapitels liegt uns in vier Fragmenten vor (I, K, L, M); alle führen an das Sterbelager Euphemias, der Gemahlin des Kanzlers (in I noch Myrrha geheißen, die Dienerin heißt

hier Euphemia); in allen erwartet die Sterbende mit fieberhafter Spannung die Ankunft des Kaisers, um ihm das Geheimnis anzuvertrauen. I trägt die Überschrift „Petrus Vinea, ein Trauerspiel in 5 Akten"; wahrscheinlich ist es einer der ersten Versuche, „das tückische Terrain zu sondieren"; C. F. Meyer wollte gleich die entscheidende Szene entwerfen, um die Wirkung des erfundenen „Geheimnisses" zu erproben. Die Situation entspricht nicht mehr genau der Expositionsskizze: an die Stelle der Tochter ist bereits die Gattin getreten. Dennoch könnte das Fragment vor dem der Expositionsskizze entsprechenden Anfang mit dem schlummernden Kaiser (O, P) entstanden sein; so wäre die Bezeichnung: „Ein Trauerspiel in 5 Akten" wohl erklärlich[42]).

Ebenso sind K und L Versuche eines dramatischen Anfanges des zweiten Aktes, K enthält die weitere Ausgestaltung von I und bringt noch die Ankunft des Kaisers und Kanzlers und die auf die Entdeckung von Vineas Geheimnis vorbereitenden Reden, L ist eine wenig veränderte Abschrift von K. Das Hauptmotiv, das flackernde Flämmchen als Symbol des verlöschenden Lebens (in I nur gestreift, in K durchgeführt: Der Wind bläst es aus; in L hervorgehoben durch Verteilung auf zwei Repliken) charakterisiert die Szene als lyrische Stimmungsszene, — ein dramatisches Moment fehlt. Mit dem Eintritt des Kaisers und Kanzlers wäre ein solches da, die Spannung auf die Entdeckung des Geheimnisses hin könnte durch retardierende Momente aufs höchste gesteigert werden, — nichts davon: Euphemia beginnt nach der Begrüßung sofort mit einer salbungsvollen Rede; sie ist im besten Zuge, die ganze Sache in einem langen Erguss auszuplaudern und jede dramatische Spannung zu verderben. Dann bricht das Fragment mitten im Satze ab: der Dichter scheint sich des Fehlers bewußt geworden zu sein. Wieder erscheinen seine Phantasie- und Gestaltungskräfte wie gelähmt und es löst sich der Bann erst, wie der Dichter zur epischen Fassung übergeht (M). In dieser erscheinen wieder jene malerischen Einzelheiten; wir bewundern des Dichters Kunst, mit wenigen Strichen prachtvolle Bilder zu zeichnen: die hängende Ampel schafft eine „kleine unruhige Helle", die Brandung „dröhnt", ein Windstoß erschüttert das Haus; neues Blut durchströmt das junge Weib, das „in die flammende Helle der Fackeln, die den eintretenden Kaiser umgibt, tritt" usw. Die Spannung wird zum voraus erzeugt durch den lauten Ruf der Sterbenden:

[42]) Frey will daraus auf einen ersten Akt schließen, eine unmögliche Annahme: es fehlt jedes expositorische Moment, vor allem die Bezeichnung des Ortes, die Namen des Kaisers und Kanzlers, alles wird als bekannt vorausgesetzt.

„Petrus verrät ihn!" (den Kaiser; psychologisch sehr unwahrscheinlich, daß Euphemia von ihrer Dienerin den Kanzler derart bloßstellt!); hier erscheinen nun die retardierenden Momente: die Spannung wird gesteigert durch vorbereitende Rede, Bitte um Verzeihung, Andeutung eines lastenden Geständnisses, einer Anklage usw. Der Dichter ist nicht nur viel freier und glücklicher in der Erfindung und Gestaltung dieses epischen Fragmentes; er ist auch viel weiter gekommen: als einziges bringt es jenes wichtige, den Inhalt des „Geheimnisses" vorbedeutende Symbol der auf zwei goldenen Kugeln — wie Friedrich zwischen Deutschland und Italien — hin und her springenden Tänzerin, die stürzt und mit gebrochener Hüfte weggetragen wird; dann die Erzählung, daß der Kanzler ein „Weltgeheimnis" in sich verberge, den Tod des Weibes und — eine elegische Jugenderinnerung des Kanzlers, die mitten im Satze abbricht —! Wieder hatte sich der Dichter auf einem Nebengeleise festgefahren: was soll eine solche Rückerinnerung im Augenblick der höchsten Spannung, nach der Andeutung eines „Weltgeheimnisses"?! Durfte der Kaiser einen Moment zaudern, Aufklärung zu verlangen? Der Dichter fühlte das — aber er schrieb diese große, wahrhaft dramatische und entscheidende Auseinandersetzung nicht! In der Freyschen Planskizze hat er dann den Plan geändert: Friedrich tritt allein an das Lager der Sterbenden; erst nachdem er weggegangen ist, kommt Vinea und „hält an der Leiche seiner Gattin einen Monolog", — eine Szenenfolge, die ebenso unwahrscheinlich wie undramatisch ist. Die dramatische Auseinandersetzung im Moment der höchsten Spannung dachte Meyer dann durch ein farben- und stimmungsvolles Gemälde zu ersetzen: ein sternenüberglühter Altan des Kaiserpalastes, Vinea als Astrolog, düstre Zukunftsprophezeiungen, dann der hinzutretende Kaiser und Eröffnung des Geheimnisses. Man ahnt, mit welcher Kunst Meyer die Szene der beiden nächtlichen Gestalten unter dem südlichen Sternenhimmel, das Spiel der Mienen in der Helle der Fackeln, die tragische Geste des verratenen Kanzlers gezeichnet hätte! Wohlverstanden: in der epischen Form!

4. Die Angela-Borgia-Fragmente

Im Jahre 1890 rang C. F. Meyer bis Ende Oktober um die dramatische Fassung des Borgia-Stoffes (s. oben S. 21). Reste aus seinen „dramatischen Mappen" bringt uns Adolf Frey im Anhang zu seiner Ausgabe der Unvollendeten Prosadichtungen (Bd. I, S. 278—293). Da sich darunter fliegende Blätter befinden, ohne Überschrift und Bezeichnung, die mitten

in einem Satz anheben, scheinen es wirklich durch Zufall erhaltene Reste zu sein, nicht mit Überlegung aufgehobene Studien wie die besprochenen Fragmente. Sie dürften allesamt vor den Oktober 1890 anzusetzen sein; da sie die Stoffgestaltung noch mitten im Fluß zeigen, in einer von der endgültigen Fassung zum Teil stark abweichenden Form. Sie haben ferner gemeinsam, daß sie sich alle um die Person der Lucretia drehen (mit Ausnahme zweier Bruchstücke S. 285 und S. 293); wie denn überhaupt die Gestaltung dieser Persönlichkeit den Dichter mehr zu interessieren scheint, als die der Heldin des Buches, und wie er auch in seinen Briefen meist nur Lucretia nennt, die er den Professoren aus den Händen nehmen und in ihre authentischen Frevel wieder einsetzen wolle[43]).

Die Lucretiafragmente können wir nach Lucretias Gegenspielern zur Übersicht in folgende Gruppen einteilen:

1. Zwei Angelafragmente, S. 278 und 280;
2. ein Ariostfragment, S. 288;
3. vier Bembofragmente S. 288, 289, 291, 292;
4. zwei Fragmente ohne Lucretia sind ein Strozzi-Juliusfragment, S. 285, und ein ganz kurzes Bembo-Graf Pio-Fragmentchen, S. 293.

Die beiden Angelafragmente geben uns Rätsel auf. Sie stellen eine Szene dar, die sich in der Novelle nicht findet: Lucretia und Angela (Angela heißt im ersten Fragment, abweichend von der Quelle, Sanzia) sitzen im Schloßgarten vor einem Turm mit vergitterten Fenstern; ihr Gespräch dreht sich um Angelas Vermählung mit Graf Alexander (Graf Pius im zweiten Fragment, dem Grafen Contrario der Novelle), dann um die Flüche und das Gestöhn, Klage und Anklage des in dem Turm eingekerkerten herzoglichen Bruders, die Angela nicht schlafen lassen, und endlich um Angelas stilles, schwermütiges Schuldgefühl. Da die beiden Fragmente die gleiche Situation darstellen, das zweite nur in sehr fortgeschrittener Verfeinerung und Vertiefung, dieses aber als „Erster Akt" bezeichnet ist, bleibt kein Zweifel möglich: C. F. Meyer wollte in diesem Stadium der dramatischen Fassung nach der Blendung Don Giulios, nach der Verschwörung, der Verurteilung zum Tode, der Begnadigung und Einkerkerung des Geblendeten das Drama einsetzen lassen! Auch der Ausbruch Cesare Borgias aus dem spanischen Gefängnisse, Lucretias unermüdliche Tätigkeit für ihn, sein Tod im Dienste Novarras liegen schon zwei Monate zurück, — Angela erzählt Lucre-

[43]) So am 22. August 1891 an Fr. v. Wyß, Briefe I, 100; an F. Bovet, am 6. September 1891, Briefe I, S. 142 u. a. O.

tia (!) (d. h. den Zuhörern!) die ganze Geschichte gleich in der ersten Szene dieses ersten Aktes! (S. 283.) Unwillkürlich stellt man sich die Frage: Wenn alle Hauptgeschehnisse der Novelle hier in die Vorgeschichte verlegt sind — was sollte denn das Drama noch bringen?! Es bleiben: die Bekehrung des eingekerkerten Blinden zum „Geheimnis des heiligen Franziskus", die geheime Vermählung mit Angela, die Begnadigung durch den Herzog. Ein dünnes Geschehen für ein shakespearesches, ein synthetisches Drama! Aber wollte C. F. Meyer vielleicht diesmal „die sehr modernen Reize anwenden", von denen er Freund Wille schreibt (s. oben S. 41), nämlich Ibsens analytische Form? Es scheint so. Allerdings ahnt Angela den Zusammenhang der Geschehnisse; sie wird von den Seufzern des Eingekerkerten verfolgt, ein lastendes Schuldgefühl bedrückt sie, sie „beneidet" Lucretia um ihr Gefühl der Schuldlosigkeit (S. 279); die „starren, blinden Augen" der Meduse im Schloßgarten verfolgen sie (S. 283); sie wiederholt, in tiefe Gedanken versunken, Lucretias leichtsinniges „Es ist vorbei ... der Herzog vergab mir." (S. 284.) Dürfen wir damit das erste der Bembofragmente (S. 289) in Verbindung bringen, so erfahren wir, daß Angela den Grund der Blendung Don Giulios nicht kennt, man verbirgt ihn ihr (S. 290). Da aber Angela den Zusammenhang der Dinge zum mindesten ahnt, Bembo (und damit wohl auch die Hofgesellschaft) ihn kennt, er übrigens in wenigen Worten, die Angela irgendwo einmal flüstern hören muß, erzählt werden kann, so ist nicht einzusehen, wie der Dichter mit dieser Entschleierung eines öffentlichen Geheimnisses sein Drama füllen wollte, insbesondere, da auch Lucretias Vergehen gegen die Order des Herzogs abgetan ist und in einer einzigen Replik Angelas erledigt wird.

Übrigens ist die zweite Fassung dieser Szene wohl das wertvollste aller erhaltenen dramatischen Fragmente C. F. Meyers. Es ist ein schwermütiges Idyll vor dem Hintergrund des düstern Turmes, an dessen Wänden die Seufzer der Gefangenen hängen geblieben sind, und der von Efeu übersponnenen Meduse, deren starre blinde Augen Angela verfolgen. Es ist von großer Feinheit, wie Angela Lucretias Anpreisung des ihr bestimmten Grafen ironisiert, wie sie Lucretias leichtsinnigen Redewendungen als „Echo" dient, das die hellen Töne in melancholischer Färbung und Ironisierung zurückwirft. Es ist der Stimmungsreiz, der dieser Szene ihren Wert gibt, die lyrischen Untertöne, die sie durchschwingen, die Balladenstimmung des Ungewissen, des Ahnens um ungeheuerliches Geschehen. Stimmungen, Töne, die im grellen Licht der Bühne nur zu leicht ver-

klingen, die aber in der Novelle verstärkt, bereichert, deren Hauptreiz ausmachen.

Der Schluß des zweiten Fragmentes bringt eine (dramatisch nicht sehr geschickte) direkte Charakteristik Lucretias durch Angela, die in den folgenden Lucretiafragmenten immer das Thema bildet und sich des Bildes bedient: „euer helles Wesen, als ob ihr stündlich aus dem Bade stieget". (S. 284.)

Schon das Arioſt-Fragment (S. 288) beruht fast ausschließlich auf der Beschreibung der Persönlichkeit der Lucretia; sie ist zum Teil Arioſt in den Mund gelegt und ist bei dem Dichter noch immer glaubhafter als bei einem andern, obgleich es auch in seinem Munde unwahrscheinlich klingt, wenn er ihr selber ein Bild von ihr zeichnet: „Wie schön und deutlich (!) ihr seid im Schatten, Herrin, bis auf eure geheimnißvollen, fremden Augen, deren Farbe niemand kennt, noch errät. Sonst lauter Anmut..." usw. Dann nimmt ihm Lucretia die Aufgabe ab und charakterisiert sich selbst: „...Der Schlummer einer Nacht vernichtet mein Gestern und ich bin eine Neue..." usw. Dann Arioſt: „Es ist immer als stieget ihr aus einem erfrischenden Bade..." Das sind die beiden Bilder, die Meyer am Herzen liegen und die in den Angela-, im Arioſt- und in den Bembofragmenten wiederkehren; in der Novelle bringt sie dann der Dichter selber in der direkten Charakteristik der Lucretia (S. 4). Zu Anfang des Fragmentes entwirft Arioſt in wenig Worten ein wundervolles Landschafts- und Stimmungsbildchen, scheinbar Lucretia, in Wirklichkeit dem Zuhörer: Meyer hat hier einfach eine Regiebemerkung in den Dialog einbezogen, da er auf den Reiz eines solch feingeschauten Landschaftsbildes nicht verzichten mochte, — es ist verkappte Novellentechnik.

Im ersten Bembofragment (S. 288, wieder als „Erster Akt, erste Szene" bezeichnet) geht Bembo nach wenigen Worten mit einer, an einem Höfling doppelt unbegreiflichen Plumpheit daran, Lucretia vor ihr selber zu charakterisieren. Der Dichter scheint das Unmögliche einzusehen und bricht mitten darin ab. In der zweiten Fassung (S. 289) schlägt er einen Umweg ein: sie schenkt ihm eine Locke (die Szene kehrt durchaus umgestaltet und erweitert als zweites Kapitel der Novelle wieder), dann gleitet das Gespräch über Don Giulio und dessen Blendung, den Kardinal und Angela, der man den Grund der Blendung verbirgt, zu Lucretia hinüber, die durch ihre Frage: „Glaubt ihr an die Frevel? die man mir nachsagt, von Rom her?" Bembos Charakteristik motiviert, und weiter — zu Lucretias Selbstcharakteristik: „Schlummer vernichtet mir das Ge-

stern und ich bin eine Neue ..." (S. 291). Im dritten Fragmentchen dieser (Bembo-) Gruppe wagt Strozzi es, in Anwesenheit Bembos, Lucretia als „eine weit größere Verbrecherin" als den Kardinal zu bezeichnen und Lucretia will ihn ausreden lassen — einen Augenblick dachte der Dichter sogar daran, sie sagen zu lassen: „Ich bin da, um mich zu verantworten", dann hat er das gestrichen und diese Art der Charakteristik als undenkbar aufgegeben. Oder ob nur die Fortsetzung verloren ist? Das letzte Fragmentchen (S. 292) scheint den Abschluß oder eine durch Fehlendes getrennte Fortführung des Gesprächs zu enthalten: Lucretia verteidigt und erklärt ihre Vergangenheit („Die Meinigen waren mir lieber als die Gatten"), und sie stellt die Frage: „Hat nicht eine Böse das Recht, eine Gute zu werden?"

Es ist offensichtlich: es handelt sich bei diesen Bembofragmenten nicht um Versuche, den Stoff, das Hauptmotiv anzupacken, sondern darum, das rätselhafte Wesen der Lucretia zu fassen; bezeichnend aber ist es für den „Dramatiker" Meyer, daß er um die direkte Charakteristik nicht herumkommt, daß er Lucretias Wesen durch schöne Bilder zu beleuchten, nicht durch ihr Tun und Reden zu gestalten sucht.

Das Fragment Strozzi-Julius (S. 285) gehört einem späteren Stadium der Gestaltung des Stoffes an; denn während die Angela- und die Bembofragmente ganz ausdrücklich nach der Blendung Don Giulios einsetzen, entspricht dieser Anfang dem der Novelle (speziell einer Szene des dritten Kapitels, die aber stark umgebildet und erweitert ist, S. 44 ff. der Novelle). Ob die Szene als erste Szene des ersten Aktes gedacht ist, läßt sich nicht entscheiden, jedenfalls gehört sie zur Exposition: Ferrara wird genannt; Strozzi sagt zu seinem Freund: „Am Ende bist du doch der Julius Este ..." Hauptmotiv ist die (direkte!) Charakteristik des Tuns und Treibens Don Giulios und dessen Persönlichkeit: Strozzi hält ihm seine Vorzüge vor: „schönen Leib, edle Geburt, gewinnende Gebärde, warme Rede und ein freundliches Herz" und stellt sie in Gegensatz zu seinen Taten. Erstaunlich, daß Don Giulio seinem Freunde die Drohung des Kardinals, das Verbot, seine Augen auf Angela Borgia zu richten, erzählen muß. Wie wichtig wäre es für das Drama, diese entscheidende Szene direkt vorzuführen; statt dessen ein Manövrieren auf Nebengeleisen! Statt einer direkten Einführung in die Situation eine Erzählung, statt einer Gestaltung durch Tun und Reden eine Beschreibung.

* * *

Die Ergebnisse dieser Untersuchungen, welche die erhaltenen dramatischen Szenen C. F. Meyers als „verkappte Balladen" oder „verkappte Novellenanfänge" erzeigen, erübrigen wohl eine Untersuchung, ob nun wirklich „Angela Borgia" und die andern Novellen Meyers „verkappte Dramen" seien, wie etwa behauptet worden ist. Der Dichter hat selber mit bewundernswürdiger Selbstkritik die einzig richtige Antwort gegeben. Kögel erzählt: „Die Bemerkung, daß seine Novellen, die in ein paar große, breit ausgestaltete Szenen zusammengedrängt sind, einen Zug zum Drama verraten, läßt Meyer nicht gelten: ‚Das ist nur Hang zur romantischen Gebärde und zur plastischen Darstellung.'" Werfen wir wenigstens einen Blick auf die entscheidende Szene der „Angela Borgia", die der Blendung Don Giulios. In Betracht käme für das Drama natürlich nur die Szene im „dämmernden Boskette des gefesselten Cupido" (S. 85ff. der Novelle), nicht die der Dingung der Mörder und der Blendung selber in ihrer unerträglichen, sinnlosen Grausamkeit. Jene Hauptszene der Novelle ist aber in allem und jedem eine wundervolle, man möchte sagen, lyrische Stimmungsszene, durchklungen von schwermütigen, dunkeln Untertönen, durchwoben von einem Netz unausgesprochener und unsichtbarer seelischer Beziehungen und Spannungen; all ihre Schönheit liegt in diesen Stimmungselementen, in der Einheit des Seelischen und Landschaftlichen, in der Magie des Wetterleuchtens der Ahnungen und des fernen Gewitters, des Unausgesprochenen und Unaussprechlichen. Stimmungselemente, die auf der Bühne, wenn sie nicht durch das Wort getragen, sondern dem Regisseur und dem Beleuchtungstechniker überlassen sind, an Theaterpappe und -leinwand zerschellen. Zur Entwicklung eines längeren Dialoges aber kommt es gar nicht. Ben Emin erzählt seine persische Legende, Lucretia aber bezieht sie auf sich (der Leser bereits auf Don Giulio); sie bricht in Tränen aus; alles schweigt. „Der Mund des Einen verzog sich in der Dämmerung zum Spott, während die Stirn des Andern sann und grübelte. ‚Es ist schwül und sie fühlt das Gewitter', dachten sie. Die Blässe der Herzogin schimmerte wie Marmor durch das Halbdunkel." Das ist unbeschreiblich schön, ein lyrisches Gedicht in Prosa. Nach der Pause Don Fernantes mißtönige Stimme, die Don Giulios Tätigkeit in den Pfirsichspalieren verrät, als Antwort darauf nur die stumme Flucht der Angela, der der Kardinal entgegentritt: „Der Nazarener fand an dem eklen Aase noch etwas Schönes, an dem Hunde Don Giulio hätte er es nicht gefunden." Und Angela, die Trotzige, mit erhobener Stimme: „Don Giulio hat wundervolle Augen! Die muß ihm der Neid, die müsset Ihr, Kardinal, ihm lassen!" Es ist die entscheidende Replik

des ganzen Werkes, alles weitere hängt von diesen wenigen Worten ab und — man kommt nicht darum herum — sie streifen an Gemeinplätze[44]). Die ganze Szene liefert den Beweis dafür, daß C. F. Meyers Stärke in der Zeichnung des stimmungsvollen Bildes, der Gestaltung der von lyrischen Untertönen durchklungenen, malerischen Szenerie liegt, nicht in der Gestaltung der Charaktere durch die Rede. Auch des Geblendeten Schmerzensausbruch: „O, o, warum raubst du mir das Licht...?" ist etwas konventionell (er erinnert zudem an Melchtals: „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht der Augen..." usw.). Desto herrlicher ist wieder das lyrische Stimmungsbild des verlassenen dunkeln Bosketts: „Jetzt rötete ein Blitz den gefesselten Amor ... Dann stürzten die finstern Wolken auf die Erde, und schwere Regen wuschen und überschwemmten den mit Blut und Sünde befleckten Garten." Da wird jedes Wort Anschauung, Farbe, Leben und die Sprache fließt schwer und voll dahin wie Musik; hier gibt Meyer sein Eigenstes: schwermutvolle Lyrik.

* * *

Wir fassen die Ergebnisse dieser Untersuchung zusammen:

1. Unter allen erhaltenen dramatischen Szenen C. F. Meyers befindet sich nur eine einzige, das Jenatschfragment, die ein wirklich dramatisches Motiv bringt, einen Konflikt entgegengesetzter Kräfte, einen entscheidenden Wendepunkt der Handlung; aber dieses dramatische Motiv wird nicht ausgenützt; das Fragment wirkt, wie überhaupt alle versifizierten Fragmente, matt und flau, der Ton epigonenhaft. In andern Fragmenten bricht Meyer vor der entscheidenden Auseinandersetzung ab (2. Akt des „Petrus Vinea") oder er weicht einer solchen aus (Angela Borgia-Fragmente).

2. Alle andern erhaltenen Szenen sind aus epischen oder lyrischen Motiven entwickelt. Meyers Novellen sind nicht „verkappte Dramen", sondern seine „dramatischen" Szenen sind dialogisierte Auszüge von Novellenanfängen vorwiegend lyrischen Charakters. Die Hauptmotive sind:

Symbole, die Stimmung und Spannung erzeugen sollen (so das flackernde und erlöschende Flämmchen in Akt II des „Petrus Vinea", das Meduſenbild in „Angela Borgia 1").

Lyrische Betrachtungen und Ergüsse (König Heinrich über die Ver-

---

[44]) Schon Eduard Korrodi (a. a. O. S. 105) hat bemerkt, daß uns C. F. Meyer „die hinreißende Schilderung der Augen Don Giulios schuldig geblieben" ist.

nunft in „Petrus Vinea" B, Angelas träumerische Reden („du Echo"!) in Angela Borgia, Fragment 1 und 2).

Versuche einer direkten Charakteristik (ev. vermittelst eines Gleichnisses im Lucretia-Angela-Fragment 2, im Bembo- und Arioststragment, ebenso im Strozzi-Julius-Fragment).

Erzählungen (Heloise über ihre Vergangenheit in der „sanften Klosteraufhebung", Angela über die Cesare Borgia-Episode im Fragment 2).

Landschaftliche Stimmungsbildchen (Ariost über Belriguardo).

3. Die „dramatischen Planskizzen" (bezeugt für Jenatsch, den Heiligen, die Hochzeit des Mönchs, die Richterin, Pescara (?), Angela Borgia (man darf sie sich wohl ungefähr in der Art der von Frey aufnotierten zu „Petrus Vinea" denken) sind Versuche, den Stoff in wenigen großen Bildern, die den Akten eines Dramas entsprechen, zu gestalten. Die Ausführung in dramatischer Form aber gibt Meyer immer nach wenigen Seiten auf.

4. Die epischen Fassungen zeigen die vorher gleichsam gelähmten Erfindungs- und Gestaltungskräfte in vollster Auswirkung; sie weisen eine entscheidende Bereicherung auf, in doppelter Richtung:

Erstens in einer bis in alle Einzelheiten gehenden, aber wohl abgewogenen und streng konzentrierten Durchbildung der landschaftlichen oder architektonischen Hintergründe und des Äußern (Gestalt, Gesichtsbildung, Mimik, Geste) der auftretenden Personen mit malerischen und plastischen Details, wobei sich Meyer meist streng an seinen Beobachtungsstandpunkt hält[45]); dann in der Erfindung von vorbedeutenden und beziehungsreichen Symbolen, in der Verbindung der seelischen mit den landschaftlichen Stimmungen, kurz in der Schaffung eines Netzes von geheimnisvollen, bedeutungsreichen, ahnungerweckenden Beziehungen, die als schwermutsvolle lyrische Untertöne das Geschehen begleiten und es durchklingen. In dieser geheimen Lyrik liegt der unverwelkliche Reiz der Meyerschen Novellen.

* * *

[45]) Hieran denkt Meyer, wenn er die Bemerkung macht, daß „die Erzählung nachher bei ihm immer wieder das Bühnenbild überwuchert hätte" (vgl. Kraeger a. a. O. S. XI). Bulthaupt (Weserzeitung, 18. Dezember 1898) berichtet diese Äußerung in etwas anderer Form: ...„daß aber bislang ... das Gespinst der Erzählung sich immer noch als das zähere erwiesen und die dramatischen Bestandteile eingezogen und versponnen habe".

Einen schlagenden Beweis dafür, daß C. F. Meyers Novellen keine „verkappten Dramen" sind, hat Roman Woerner geliefert, der es unternahm, Conrad Ferdinand Meyers Novelle „Die Richterin" für die Bühne einzurichten[46]). Wie er im Vorwort mitteilt, hat der Dichter diese dramatische Bearbeitung seiner Novelle noch selbst gelesen, gutgeheißen und die Erlaubnis erteilt, sie vor die Öffentlichkeit zu bringen. Es kann dies nur nach seiner Rückkehr von Königsfelden geschehen sein.

Woerners Werk ist nicht eine freie Umarbeitung für die Bühne, sondern im wesentlichen eine Anpassung der Novelle an die Bühne, eine Herausnahme des Dialoges aus der Novelle und eine Zurückdrängung der Erzählung in die Regiebemerkungen. Um einen öftern Szenenwechsel zu vermeiden, sah sich Woerner zu Umstellungen genötigt: während in der Novelle die Richterin den Traum mit der Erscheinung Peregrins, der uns über ihr Verbrechen aufklärt, vor der Ankunft Wulfrins auf Malmort hat, verlegt Woerner diese nächtliche Traumszene hinter die Szenen der Ankunft des Höflings und des Schwurs der Gesindeleute, die Augenzeugen beim plötzlichen Tode des Comes waren, wodurch die Wirkung dieser Szene (S. 67 ff. im Drama, S. 338 der „Novellen", Bd. II) dahinfällt, da wir die Schuld der Richterin nicht kennen. Im dritten Akt hat Woerner durch allerlei unzulängliche Hilfsmittel (an Stelle des Abgrunds tritt eine Zisterne usw.) zusammengefaßt, was auf dem Gang Wulfrins und Palmas über die Alp nach Pratum gesprochen wird und sich fassen ließ; zum Schluß zitiert er gar noch Faustine und — die Richterin trotz des wilden Unwetters nach Pratum; denn während sie in der Novelle, durch den Ruf des versunken geglaubten Hornes in der Nacht aufgeschreckt, durch Erscheinungen außer sich gebracht, dem Steinbild des Comes ihre Schuld bekennt (Novellen II, S. 388), muß sie im Drama ihr Geheimnis auf fremdem Boden, vor Pratum, einer Leibeigenen, Faustine, verraten, sie, die es 15 Jahre lang in der tiefsten Brust vergraben und bewahrt hat. Warum? Sie weiß es selber nicht und mit Recht legt ihr Woerner darum (S. 118) die (bei Meyer fehlenden) Worte in den Mund: „Was hat mir in jener Nacht die Sinne verwirrt, daß ich es einer Närrin preisgab?" So fragen wir auch. Aber es ist geschehen und unglücklicherweise ist Palma novella, die Wulfrin allein heimgeschickt hat, im Gewitter wieder umgekehrt (niemand erfährt warum) und hat alles gehört ... (S. 112 f.).

---

[46]) Die Richterin, Schauspiel in vier Aufzügen nach Conrad Ferdinand Meyer von Roman Woerner, Leipzig 1899.

Im einzelnen hält Woerner sich meist genau an Meyers Dialog und gestattet sich nur wenige, für das Verständnis notwendige Zutaten. Öfters aber empfindet er das Bedürfnis, Meyers an sich schon epigrammatisch knappen Dialog noch zu kürzen. Er streicht so viel wie möglich alles, was Erzählung ist, alle Wiederholungen, rhetorische Fragen usw. Dadurch erhält der Dialog aber etwas geradezu Aphoristisches. Daß es bei diesen Änderungen im einzelnen auch nicht ohne Geschmacklosigkeiten abgeht, mögen ein paar „Verbesserungen" zeigen: Meyers „alles treibt und schwillt" (S. 273) ersetzt er durch den Gemeinplatz „alles grünt und blüht" (S. 11); im zweiten Akt (S. 49) wird Palma, das „Hühnchen", das die Richterin ins Bett scheucht (S. 308) eine „kleine Hausfrau", die „für das Gesinde sorgen" muß (S. 49); Peregrin bekommt (S. 53, resp. 312) statt brauner, „blonde Locken" (da spukt die „blonde Bestie"!). In Meyers Satz „Soll mir mein Kind in einem Hauszwist oder in einer Blutrache untergehen?" (S. 342) schiebt Woerner ein im Hinblick auf Stemmas Tat und 15jährige Seelenkämpfe lächerlich nichtssagendes „nach all der Anstrengung" ein! Auch Wulfrins Schwertgefuchtel „gen Himmel" und sein Donner- und Blitz-Herausforderungsgeschrei „Heia! — los! — los!" fällt allein auf Woerners Konto (S. 102, vgl. S. 368 der Novelle). Die schlimmste Geschmacklosigkeit: auf Wulfrins Frage: — „ist sie meine Schwester?" läßt Meyer Stemma antworten: „Wie sonst? Ich weiß es nicht anders. Was denkst du dir?" (S. 378.) Diese Fragen deuten auf Unsicherheit, innere Erschütterung. Bei Woerner (S. 106) antwortet Stemma „streng, sich aufrichtend": „Ich weiß es nicht anders." „Streng, sich aufrichtend" — eine Gattenmörderin, die nun im Begriff ist, ihr Kind in den Tod zu treiben?! Sie ist in der Novelle „streng" genug gezeichnet, diese Richterin; ein Mehr war zuviel. In der Übertreibung der Effekte verrät sich der Nachahmer.

Woerners Bearbeitung hat den Beweis gebracht, wie nahe scheinbar die Meyersche Novelle dem Drama steht, wie sie in wenigen großen Bildern komponiert ist (wenn sie sich auch nicht ohne schwere Verstöße in nur fünf Szenen fassen läßt!); auffallend ist besonders, wie Meyer die Exposition ganz im Dialog sich entfalten läßt. Zugleich aber auch, wie wenig sie in ihrem innersten Wesen ein echtes Drama ist.

Die Aufgabe war die eines typischen analytischen Dramas: Entschleierung eines Verbrechens und komplizierten Tatbestandes ferner Vergangenheit, die absolut notwendig wird durch das Eintreten einer neuen, unhaltbaren Situation: der Liebe des Bruders zu der Schwester. Jeder echte Dramatiker

hätte die Konflikte ausgenützt, die Parteien sich gegenübergestellt, den Sohn des Ermordeten von der Mörderin Rechenschaft fordern lassen, wozu ihn ja Frau Stemma hergerufen hat. Aber Wulfrin ist diesem schwer belasteten Weibe gegenüber geradezu kindlich gläubig, er bemerkt ihre (oben angeführten) unsicheren Fragen nicht und ist gleich bereit, sich dem Gerichte zu stellen. (S. 378.) Und da ihm dann doch Zweifel aufsteigen, tritt er nicht der Richterin gegenüber, sondern — er will mit seinem Horn den toten Vater wachblasen und das Steinbild befragen! (S. 383 und 386.) Also: C. F. Meyer weicht wieder der dramatischen Auseinandersetzung aus und ersetzt sie durch — ein prachtvolles Balladenmotiv! Indem die Bühnenbearbeitung nun der Novelle folgt, wird sie gänzlich undramatisch. Die erste Hälfte (bis S. 66) enthält eine rein epische Szenenfolge, ein Konflikt wird nicht einmal sichtbar (da Woerner den Peregrintraum herausgenommen hat), die Richterin wird freigesprochen, Wulfrin stößt Palma novella barsch von sich — was soll denn noch geschehen? Was weiter kommt, sind Geschehnisse, nicht Handlung; reiner Zufall ist es, daß Palma das Geheimnis hört. Nur dieses Mädchen erweist sich als aktiv und fördert die Handlung — durch ihren Hungerstreik, durch die höchste Passivität des Dahinsterbens...

Der Dialog ist, wie bereits gesagt, aphoristisch. Diese Menschen scheinen sich vor dem Klang ihrer eigenen Stimme zu scheuen; jede Mannigfaltigkeit und Fülle des menschlichen Ausdruckes fehlt, wodurch die Figuren als hart und starr gezeichnete, blutlose Schemen erscheinen. Und trotz all dieser Mängel ist die Erzählung nicht verschwunden, sie wuchert üppig — in den Regiebemerkungen. Auf allzuviel Seiten übersteigt die Wortzahl der Regiebemerkungen die des Dialoges! (Von den 17 Seiten des letzten Aktes weisen acht eine z. T. viel höhere Wortzahl der Regieanweisungen als des Dialoges auf, im ganzen Akt ergab eine flüchtige Zählung ein ungefähres Verhältnis von 1100:1250.) — Und das entscheidendste Argument gegen diese „dramatische" Bearbeitung: die kostbarsten und echt Meyerschen Schönheiten der Dichtung gehen verloren. Meyer arbeitete auf „Aktschlüsse" hin, die aber nur in der Novelle wirken, nicht im Theater! So der Hornruf des Kaisers (S. 296) am Schluß des ersten Kapitels: „Da gab das Horn einen so gewaltigen und grauenhaften Ton ... als nahe ein plötzliches Gericht. Karl aber stand wie ein Cherub." Auch bei Woerner stößt Karl ins Horn. „Alles schaart sich um ihn und bricht auf, ab." (S. 35.) Das ist alles. Höchstens frägt sich der Zuschauer, der alles in kahler Realität vor sich sieht: Was fällt dem Kaiser ein, mitten in Rom, am hellen Tage, in

den menschengefüllten Straßen? ... Noch mehrmals spielt das Wulfenhorn in der Novelle eine entscheidende Rolle: Wulfrin bläst es, als er an den Steinsarkophag seines Vaters tritt, in frohem Übermut, gleichsam dem Toten einen Gruß ins Grab sendend, und ruft: „Fröhliche Urständ!" — ein prachtvoller Einfall des Dichters (S. 330). Und Woerner, der Karl auf der Straße in Rom blasen läßt, streicht diesen Hornstoß auf Malmort!, ersetzt ihn durch den frommen Wunsch „Gott geb' ihm fröhliche Urständ!" (S. 59.) Dann klingt des Hornes „grauenhafter Ton" in der Nacht durch alle Wände und Mauern von Malmort, als die Richterin mit den Ausgeburten ihrer von Gewissensqualen gefolterten Phantasie ringt: Wulfrin bläst es wieder am Grabe, um den Toten zu erwecken und die Frage an ihn zu richten. Nun, da das Horn, das sie vernichtet glaubte, durch die Nacht in ihre Angstträume dröhnt, verstehen wir, daß die Richterin ihr Geheimnis verrät. — Nichts von dieser wahrhaft großartigen Szene ist in das Drama hinübergegangen — da stößt Wulfrin auch einmal am frühen Morgen am Grab des Vaters ins Horn — um zu versuchen, ob es „keinen Schaden gelitten" — (S. 77)! Aber auch ein geschickterer Bearbeiter als Woerner hätte die Wirkung jenes Hornstoßes für das Theater nicht retten können, nur die freie Phantasie des Lesers mag hier der großartigen Vision des Dichters zu folgen. Ähnlich steht es mit andern Kostbarkeiten der Dichtung: mit dem Bild der vor dem „klingenden Morgenhimmel" die Glocke läutenden Palma (S. 334), mit den Landschaftsbildern beim Gang nach Pratum, der Schilderung des Gewitters über Pratum (S. 367), den rasenden Fluten und dämonischen Gestalten der Schlucht (S. 369) usw. Alle diese Bilder sind Gedichte in Prosa, großartige Lyrismen, nur der lebendigen Phantasie erreichbar, im Drama nicht zu fassen.

Roman Woerners dramatische Bearbeitung der „Richterin" beweist aufs neue, daß C. F. Meyer höherer Einsicht folgte, wenn er seine dramatischen Versuche zugunsten der novellistischen aufgab, da er sein Bestes im Drama nicht geben konnte. Woerners Bearbeitung ist eine verstümmelte Novelle, kein lebendiges Drama, keine lebendige Dichtung[47]).

---

[47]) Richard Voß hat in seinem „Jürg Jenatsch" (Trauerspiel in fünf Aufzügen, Reclam, Leipzig) wohl Meyers Fabel: das Verhältnis des Jenatsch zu Lukrezia Planta und deren Rächertat übernommen; sonst hat dieses Bühnenwerk mit Meyers Dichtung nichts gemein. Es beweist, wie verschieden ein routinierter Bühnenschriftsteller den Stoff anpacken würde (Voß bringt u. a. das Strafgericht zu Thusis und den Übertritt Jenatschens zum Katholizismus auf die Bühne); zugleich aber setzt diese auf den oft kraß theatralischen Effekt hin berechnete und konstruierte Mache die lebendigen epischen und lyrischen Werte der Meyerschen Dichtung ins hellste Licht.

V. Menschliche und dichterische Individualität

Die Untersuchung der erhaltenen dramatischen Fragmente führte uns zu der Erkenntnis, die schon Betsy gefühlsmäßig auftauchte, als ihr C. F. Meyer die epische und die dramatische Fassung der Euphemia-Szene des „Petrus Vinea" vorgelesen hatte: „Der vorherrschende Eindruck war die Überzeugung, voraussichtlich würde die dramatische Ausarbeitung weit hinter der unvergleichlichen Novelle zurückbleiben[1])." Damit ist aber die Frage: Warum ist C. F. Meyer nicht dazugekommen, sein ersehntes Drama zu schreiben? nicht beantwortet; es bleibt zu erklären, warum die epische Fassung der dramatischen überlegen war und überlegen sein mußte, warum der Dichter die eine vollenden mußte und die andere trotz aller Bemühungen nicht vollenden konnte. Die Gründe liegen zu tiefst in der menschlichen und künstlerischen Individualität C. F. Meyers.

Das Drama ist die Form der direktesten Gestaltung seelischer Konflikte. Der Dramatiker hat, im Grunde genommen — alle Umwege sind unzulänglich, wenn dies eine versagt — nur ein Mittel, seine Menschen zu gestalten: ihr Tun und ihr Reden. Er kann sie nicht von außen fassen; er hat kein Mittel, ihr Äußeres in scharfer Beleuchtung darzustellen, ihr körperliches Profil zu zeichnen, ihr Mienenspiel und ihre Gebärde zu beschreiben, er kann sie nur von innen heraus gestalten, indem er sie reden und handeln läßt; er darf sie nicht in erster Linie von außen sehen, sondern muß sie im Innern erfassen, d. h. der dramatische Dichter muß mit ihnen eins sein, er muß seine Individualität mit der ihren vermählen oder die ihre als Teil seiner eigenen empfinden können; die Seele des Dichters muß das Agens sein, das in seinen Geschöpfen lebt. „Ich glaube, daß das Genie nichts geben kann, als was es in sich selbst gefunden, und daß es nie eine Leidenschaft oder Gesinnung schildern wird, als die es selbst als Mensch in seinem Busen trägt", sagt kein Geringerer als Grillparzer[2]), und er fährt fort: „Also sollte Shakespeare ein Mörder, Dieb, Lügner, Verräter, Undankbarer, Wahnsinniger gewesen sein, weil er sie so meisterlich geschildert hat? Ja! Das heißt, er mußte zu dem allem Anlage in sich haben, obschon die vorherrschende Vernunft, das moralische Gefühl nichts davon zum Ausbruch kommen ließ. Nur ein Mensch mit ungeheuren Leidenschaften kann meiner Meinung nach dramatischer Dichter sein..." Grillparzer mag mit

[1]) Betsy, a. a. O. S. 235 f.

[2]) Studien zur englischen Literatur, Macbeth, sämtl. Werke (Sauer), Bd. 16, S. 164.

diesen kühnen Worten das Geheimnis der einzigartigen und rätselhaften Größe Shakespeares ausgesprochen haben; die „Tausendseeligkeit" Shakespeares gibt seinem Werk die Weltweite, neben der vielleicht das Werk aller andern neuern Dramatiker, die in die Grenzen einer engeren und einfacheren Individualität gebannt waren, etwas Fragmentarisches hat.

War C. F. Meyer ein solcher Mensch mit ungeheuren Leidenschaften? Besaß seine Individualität jene überströmende Lebenskraft, jene Überfülle, jene ungebrochene Schöpferkraft, daß er in tausend wechselnden Formen ein anderer und doch immer Er selbst sein konnte? Die Frage stellen heißt sie beantworten: Wenn je ein Dichter, der nach dem epischen und dramatischen Lorbeer rang, so war Conrad Ferdinand Meyer in die Grenzen einer durch Herkunft, Leben, Umgebung, Vererbung, Krankheit eng begrenzten und belasteten Individualität geschlossen. Er war nicht ein Kind des Volkes wie Gottfried Keller, entstammte nicht dem knorrigen Stamm eines Bauerngeschlechtes, trug nicht die unverbrauchte Urkraft eines solchen in sich. Er war väterlicherseits der Nachkömmling eines seit mehr als zwei Jahrhunderten in der Stadt ansässigen Geschlechtes, das im Ringen um Stand und Emporkommen, um Amt und Würde seine Kraft verbraucht und sich mit der Zeit in die Reihen einer verfeinerten, zur Dekadenz neigenden Aristokratie gestellt hatte. Mütterlicherseits entstammte er einem noch älteren Stadtgeschlechte, das bereits in seinem Großvater Zeichen des Zerfalles gezeigt hatte: reizbare, dem Wechsel der Stimmungen leicht unterworfene Natur, häufig erschütterte Nerven, melancholische Anwandlungen. Er war das Kind eines rastlos tätigen, in Arbeit sich verzehrenden Staatsbeamten und Gelehrten, dessen zarter Körper und früh erschütterte und erschöpfte Gesundheit der Last dieser Arbeit nicht gewachsen war und schon im 41. Altersjahr zusammenbrach; seine Mutter aber war eine nervös schwer belastete Frau mit aller geistigen Beweglichkeit, Helle und Schärfe, Hingebung und Reizbarkeit einer solchen, in der sich die melancholischen Anwandlungen des Vaters zu ausgesprochener Krankheit steigerten, und die, dem Irrenhaus entfliehend, in den Fluten der Zihl den Tod fand. Vom Vater erbte er die Hinneigung zur Geschichte, das Interesse für den Staat, von den männlichen Vorfahren beider Linien das patrizische Interesse an Politik und Soldatenhandwerk; Interessen, die sich später, da ihnen eine tätige Auswirkung in der Vaterstadt versagt war, von den kleinen heimischen Verhältnissen ab und der großen Geschichte zuwandten. Von der Mutter hatte er die leicht entzündliche, überwuchernde Phantasie, das Künstlerblut; von beiden eine gebrechliche Gesundheit, die Keime der Krankheit;

von beiden auch die tiefe Religiosität, das Ethos einer fast puritanischen Tradition, aber auch die innere Vornehmheit, Lebensschwäche und Reizbarkeit eines späten Geschlechtes, die charakteristische Lebensgebärde: das scheue Zurückweichen vor jeder lauten und brutalen Lebensäußerung in sich selber.

C. F. Meyers Jugend war nicht die Jugend des normalen Durchschnittsmenschen, nicht Kampf und Überwindung der Umwelt, Aufnahme und Verarbeitung der äußern Eindrücke, ein sich Ein- und Abfinden mit dieser Welt; von seinem sechsten Lebensjahre an, da er eine schwere Krankheit durchmachte und die erregte Munterkeit seiner ersten Lebensjahre verlor, bis zu seinem 27. Jahr war es ein Kampf gegen sich selbst, ein Ringen mit den unüberwindlichen Hemmungen seiner belasteten Natur, ein Kampf, in dem er sich aufrieb und zuletzt unterlag. Schon im Knabenalter befielen ihn melancholische Anwandlungen, „eine nervöse, ängstliche Hast, so daß er, völlig unbegreiflich für die Nächsten, in Tränen ausbrach“[3]). Voller Menschenscheu zog er sich zurück und zeigte sich selten oder fast nie öffentlich; noch mit 13—14 Jahren riß er vor einem sechs Jahre jüngeren Knaben, wenn er ihm im Garten begegnete, zu dessen Freude aus oder rannte spornstreichs in die Wohnung zurück[4]). Nach dem ersten Aufenthalt in Lausanne (1843—44), in einem Alter, da seine Altersgenossen ihre Studien beendigten und ins praktische Leben traten, zog er sich immer mehr vom Verkehr mit der Umwelt, vom Leben zurück. „Il est triste, souvent préoccupé de sa santé, incline à se croire l'objet de la malveillance des autres et se forgeant toujours des chimères conformes à la tournure de ses pensées“, schreibt die Mutter an L. Vuillemin[5]). Seine Menschenscheu steigerte sich zur Menschenflucht, seine Beschäftigung mit sich selbst zu der Wahnidee, er sei den Menschen unangenehm, mit einem üblen Atem behaftet[6]). Seine Mutter gab ihn verloren: „Er ist für dieses Leben nicht mehr da...“[7]). Selbstmordideen traten an ihn heran: im Juni 1852 nahm ihn die Nervenheilanstalt Préfargier auf[8]).

---

[3]) Frey a. a. O. S. 37.

[4]) Albert Vögeli, In den Seidenhöfen, Züricher Wochenchronik 1904, Nr. 9.

[5]) Bibl. Univ. 1899, S. 231.

[6]) A. Frey, a. a. O. S. 56.

[7]) Betsy, S. 102.

[8]) Eine Darstellung der Krankheitsgeschichte ist nicht unsere Aufgabe, ebensowenig eine Einmischung in den Streit um die medizinische Diagnose der Krankheit Meyers; es wäre übrigens zu wünschen, daß ein Psychiater, gestützt auf das von d'Harcourt vorgelegte reiche Material diese Arbeit noch einmal machte; die Arbeiten von Ed. Heß (Allgem. Zeitschrift für Psychiatrie, Berlin, Bd. LVIII, und J. Sadger, K. F. Meyer, eine pathographisch-psychologische Studie, Wiesbaden 1908) stützen sich nur auf die

Préfargier, der zweite Aufenthalt in Lausanne und der Tod der Mutter (September 1856) sind die entscheidenden Wendepunkte seines Lebens: der erste bedeutet Gesundung, der zweite Anschluß an das Leben, der dritte Freiheit und Unabhängigkeit. Eine verspätete körperliche Entwicklung tritt ein, die psychische Gesundung und Festigung macht ununterbrochen Fortschritte, mit der Verheiratung (1875) bricht dem Dichter sogar ein verspäteter Lebensfrühling an und seine Haltung festigt sich derart, daß ein oberflächlich beobachtender Besucher in ihm das Bild blühender Gesundheit erblickt (und zwar zu einer Zeit, da ihn bereits schwere Vorwehen des nahenden Zusammenbruches heimgesucht hatten)[9]). Schärfer hat Kraeger gesehen, der den Dichter im Juli 1890 mit Heinrich Bulthaupt besuchte: „Seine ganze Haltung hatte etwas Lebendiges, Entgegenkommendes, bis sie plötzlich und unbewußt auf Augenblicke zu einer sehr vornehmen, kühlen Geberde erstarren konnte[10])." Adolf Frey erklärt diese Wandlung der Stimmung, die dem Dichter den Vorwurf der Launenhaftigkeit zuzog, als momentane Ermüdung der reizbaren, widerstandslosen Nerven[11]). Es war aber mehr: es war die Gebärde seines Lebens; dieses scheue in sich Zurückziehen, dieses Erstarren, dieses Distanznehmen ist die Haltung seiner Dichtung überhaupt, im besondern seiner Lyrik, die seiner Briefe, die seiner sonstigen schriftlichen und mündlichen Äußerungen. Wie es Pflanzen gibt, deren Blüte sich bei der geringsten Berührung schließt, so erhob der Dichter vor jedem Blick, der unbefugt in die Tiefen seines Innern dringen wollte, die Hand und richtete eine Mauer auf zwischen sich und der Umwelt. Diese Mauer findet sich wieder in der Gegenwartsflucht seiner Dichtung, in der Symbolik seiner Lyrik, in der Gemessenheit des Tones seiner Briefe und autobiographischen Skizzen, in denen er sich nie impulsiv, überströmend, leidenschaftlich aus sich herausgehend oder vertraulich äußert.

„Leidenschaftslosigkeit war ein Grundzug seines Wesens", sagt sein Biograph und Freund Adolf Frey und weiterhin: „Brach die Leidenschaft in seiner unmittelbaren Nähe aus, so versteinerte sie ihn leicht oder berührte ihn im ersten Augenblick als etwas Fremdes, Unfaßliches, zuweilen als

(schonend andeutenden) Ausführungen A. Freys. Sadger ist zudem in bereits veralteten psyche-analytischen Dogmen befangen.

9) Alfred Beetschen, Litterarische Begegnungen, Leipzig und Zürich 1896, Ein Besuch bei Conrad Ferdinand Meyer, S. 66: „Er sah blühend und rundlich aus, fast wie ein Grützner'sches Pfäfflein" usw.

10) H. Kraeger, C. F. Meyer, Quellen und Wandlungen seiner Gedichte, Palaestra XVI, S. X.

11) A. Frey, a. a. O. S. 303.

etwas geheimnisvoll Anziehendes[12])." Dieser Auffassung Meyers als eines „kühlen leidenschaftslosen" Menschen haben sich gerade die scharfsichtigsten und (im Negativen!) die tiefsten und entscheidenden Erkenntnisse bringenden Beurteiler Meyers angeschlossen: Kalischer und Baumgarten. Kalischer[13]) meint: ... „Die Objektivität Meyers beruht auf der Stille und Gelassenheit eines Menschen, dem das bloße Zuschauen die eigentliche Lebenstätigkeit ist, auf derselben Gelassenheit, durch die er ein ‚Liebhaber der Gerechtigkeit' geworden ist"; Baumgarten meint gar: „Leidenschaft hat Meyer nie erlebt und im Leben nie gesehen. Nur in Museen hatte er Helden im Bilde geschaut. Er hat keine Leidenschaft erfahren, nur die leidenschaftliche Geste der großen Renaissancekunst empfunden. Von den Großen und dem Großen kannte er nur die äußere Erscheinung..." (S. 177.) Betsy hat auf solche Auslassungen mit intuitiver Sicherheit die einzig richtige Antwort gegeben, indem sie Kalischer entgegnet: „Ihr im feinsten Détail ausgeführtes Bild meines Bruders hat das Herz nicht auf dem rechten Fleck[14])." Es wäre nun leicht, diese „Leidenschaftslosigkeit" Meyers jenen von Grillparzer für den Dramatiker geforderten „ungeheuren Leidenschaften" entgegenzusetzen und zu sagen: Also —! Wir sehen aber in der Behauptung von der „Leidenschaftslosigkeit" eine tiefe und entscheidende Verkennung des Wesens C. F. Meyers. Meyer war nicht leidenschaftslos, aber er unterdrückte jede Äußerung seines leidenschaftlich empfindenden Dichtergemütes und barg sie hinter der Abwehrgebärde der Hypersensibilität des Belasteten. Allerdings kann man sich C. F. Meyer nicht „mit geballten Fäusten", mit „flammenden Augen und eifernden Worten" vorstellen; aber sind diese denn die einzigen Äußerungen leidenschaftlichen Empfindens? Hat C. F. Meyer nicht auch Gedichte geschrieben, Gedichte von verhüllter, aber verzehrender Leidenschaftlichkeit? Allerdings ist seine Leidenschaft nicht eine aktive, nicht eine in Reden und Taten sich lösende und durchbrechende, es ist eine Leidenschaft des Empfindens, des Fühlens, die sich wohl nach Taten sehnt, aber über die Hemmungen einer belasteten Natur nicht hinwegkommt, sich in passiver Untätigkeit ganz im Innern abspielt; es ist die Leidenschaft einer immer wachen, nie beruhigten Sehnsucht.

---

[12]) Frey, a. a. O. S. 298.

[13]) Erwin Kalischer, C. F. Meyer in seinem Verhältnis zur italienischen Renaissance, Berlin 1907 (Palaestra LXIV), S. 173.

[14]) C. F. Meyer, Ein Fragment aus dem Nachlaß seiner Schwester Betsy, mitgeteilt von J. Rodenberg, Lit. Echo, 15. Jahrg., Heft 1.

Zu wandern ist das Herz verdammt,
Das seinen Jugendtag versäumt,
Sobald die Lenzessonne flammt,
Sobald die Welle wieder schäumt.

Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort,
Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort!

(Lenzfahrt, Gedichte, S. 46.)

Diese wenigen erschütternden Worte, ewig frisch blutende Wunden am Körper eines nie gestillten Lebens, sollten genügen, dem Gerede von kühler Leidenschaftslosigkeit, von „der Stille und Gelassenheit eines Menschen, dem das bloße Zuschauen die eigentliche Lebenstätigkeit ist", ein Ende zu machen — auch dann, wenn nicht C. F. Meyers ganze Dichtung nur ein Aufschrei dieser Leidenschaft eines nie Befriedigten, der heroischen Sehnsucht eines nie sich selbst Überwindenden wäre.

Wie aber ist C. F. Meyers *scheinbare* Leidenschaftslosigkeit und Kühle zu erklären? Es ist, wie schon angedeutet, jene Abwehrgebärde der Hypersensibilität. Schon als er noch ein Kind von sechs Jahren war, machte die Großmutter die Beobachtung, „daß schmerzliche Ereignisse im Augenblick ihres Eintretens seine Seele anscheinend wenig oder gar nicht berührten, hernach dagegen um so stärker wirkten"[15]). Das heißt: schon der Knabe schiebt, im Gefühl der Überempfindlichkeit und Verletzbarkeit seiner Psyche zur Abwehr allzu heftige Eindrücke zurück in den Hintergrund des Bewußtseins oder ins Unbewußte[16]). In der Jugend ist es C. F. Meyer nicht immer gelungen, momentane Reflexe, Leidenschaftsausbrüche zu unterdrücken: „In jungen Jahren freilich fuhr er oft rasch auf[17])." Später gesellte sich zu der natürlichen, unbewußten Überwindung und Unterdrückung der heftigen Eindrücke und deren Abschiebung ins Unbewußte, die sich äußerlich in der „Versteinerung", in der plötzlich „zur vornehmen, kühlen Geberde erstarrten" Haltung zeigte, die bewußte und geübte Beherrschung[18]). Ein hübsches Beispiel erzählt Meyer selbst aus seinem Verkehr mit Gottfried Keller[19]). Dieser hatte ihm anläßlich einer Unterredung betreffend ein

[15]) Frey, a. a. O. S. 28.
[16]) Vgl. hierzu Sadger, a. a. O. S. 31. [17]) Frey, S. 299.
[18]) Sadger, a. a. O. S. 53, redet von einem „Mechanismus der Verschiebung". „Meyer wird noch bleich infolge des Affektes, doch den Grund desselben verschiebt er vom Gemüt ins Intellektuelle, statt sich selbst zu erhitzen, beobachtet er die Wirkung des Affektes auf die andern Beteiligten." [19]) Vgl. Kögel, a. a. O. S. 32.

Geibeldenkmal in plötzlichem Zorn eine äußerst verletzende Bemerkung ins Gesicht geworfen: „Ja, aber der Rodenberg zahlt mir doch höhere Honorare als Ihnen", „wie man," meint Meyer, „in der Wut, nicht wissend wie, jemandem das Nächstliegende, einen Stein, eine Kanne gegen den Schädel wirft. Da stieg mir das Blut ins Gesicht und ich konnte kaum an mich halten. Aber ich half mir mit einer List und sagte: ‚Sie wollten mir ja Geibels Brunhild einmal geben, ich möchte sie mitnehmen.' Nun lag die Brunhild nicht zur Hand, sie war im Buchgestell und Keller konnte sie nicht finden" usw. Er ließ nun Keller suchen, ohne ihn abzuhalten, bis er das Buch fand. „Inzwischen war ich ruhig geworden, konnte weiter sprechen, die Sache arrangierte sich und wir schieden ohne Bruch." Das ist die „kühle Leidenschaftslosigkeit" C. F. Meyers: Das Blut steigt ihm zu Kopf, kaum kann er an sich halten; — dann aber bedient er sich einer List: schon hat der Intellekt die Oberhand gewonnen und unterdrückt die heftige Erregung.

Damit sind die Komponenten genannt, die C. F. Meyers Stellung zu Gott, zur Welt, zur Gegenwart, zur Dichtung bestimmen: ein von den Vorfahren ererbtes hohes Ethos als immer lebendiges und durchgehendes Grundgefühl, eine leidenschaftliche Sehnsucht nach allem Großen, Heroischen und Schönen, die nie tätige Auswirkung, Befriedigung findet, ein geschwächtes Nervensystem und frühe Keime von Melancholie, eine zarte und leicht erschütterte Gesundheit.

Aus diesem Physischen heraus erwächst unmittelbar sein Lebensgefühl: es ist dunkel gefärbt und tief überschattet von den beiden Zypressen seiner Krankheit am Eingang und Ausgang seines Mannesalters: es ist das Gefühl der Lebensunsicherheit, das typische Lebensgefühl des von Melancholie bedrohten Menschen. Jene Stimmungen, die den Knaben ängstigten, kehrten immer wieder, und noch in der Zeit, da er auf der Höhe des Schaffensglückes, in den gesegnetsten häuslichen Verhältnissen lebte, klagte er einst Adolf Frey: „Ich habe unsagbar dunkle Stunden, wo mir die Verderbtheit, die maßlose Ungerechtigkeit der Menschen und ihr Weh vor Augen tritt[20])." Er fürchtete diese Stunden mehr als jede körperliche Krankheit, hielt diese seelischen Beängstigungen für qualvoller als alles körperliche Leiden. Als sein Vetter Fritz Meyer an Ischias litt, schrieb er ihm: „Am Ende ist es doch nur ein Schmerz, keine Beängstigung und jener ist, glaube ich, leichter zu ertragen[21])." Blickte er über sein Leben hin, so

[20]) Frey, a. a. O. S. 312.

[21]) Am 18. September 1889, ungedruckt, Zentralbibl. Zürich.

wagte er nicht, sich glücklich zu schätzen; denn auf sein Kind, die kleine Camilla niederschauend, floß ihm das erschütternde Wort in die Feder: „Das Kindchen gleicht mir äußerlich auffallend; wenn es mir auch innerlich ähnlich sähe, würde es kein leichtes Leben haben: Gott wende es zum Guten![22])" Er litt so tief in diesen dunklen Stunden, daß er gar meinte, glückliche Menschen nicht lieben zu können, — „Ich glaube, ich liebte ihn (Hamerling), weil er unglücklich war; denn freilich an Glücklichen ist nichts zu lieben[23])", — er glaubte es, denn in Wirklichkeit war seine von den christlichen Grundgefühlen der Liebe und des Mitleids getragene Seele über jeden Neid erhaben. Wie tief das Bedürfnis zu lieben war, beweist gerade, daß er in echt christlicher Demut sich nicht genug tun kann und diese Liebe an sich vermißt, „cette source vive et vivifiante de charité dont je sens la chaleur et dont je tâche involontairement de me rapprocher; mais que je ne possède pas" [24]). Nicht Mangel an Menschenliebe war es, sondern das Aufblicken des Schmerzversunkenen zum höchsten Leiden:

„Wir mögen, wenn die Leiden uns umnachten,
Nicht Glück, noch Ruhm, nur größern Schmerz betrachten."
(Die Krypte, Gedichte, S. 330.)

Erst mit dem Alter trat das Mißtrauen gegen die Mitmenschen stärker hervor — Frey meint seit 1885 — und im Jahr 1890 sagte er zu Kögel: „Ich habe die Eigenschaft, die Menschen, mit denen ich umgehe, nicht besser zu sehen, als sie sind, sondern schlechter. Ich sehe in scharfen Zügen ihr Profil, ihr Skelett." Es ist ein Vorbote der nahenden Krankheit.

Das in Schillers „Ring des Polykrates" ausgesprochene Gefühl, die Angst vor „der Götter Neide", sitzt ihm tief in der Brust, und wenn ihm einmal ein Wort von Glück und Lebensfreude, oder auch nur von „lebbaren und leichten" Lebensverhältnissen entschlüpft, wenn er sich gesund schätzt, wenn er auf eine gute Arbeitszeit, auf die nahe Beendigung eines Werkes hofft, wenn er ein solches ankündigt — immer setzt er ein „Deo volente" oder, viel häufiger, mit mehreren Ausrufzeichen, ein „Unberufen!" dazwischen. Statt vieler ein Beispiel: „Die Termine sind meine Feinde u. machen mir in meinen jetzt sonst so lebbaren u. leichten, ja (unberufen!) glücklichen Verhältnissen wahre Schulbubenträume[25])." Noch schärfer formuliert er dieses Lebensgefühl in einem Briefe an Hermann

[22]) An Fr. v. Wyß, Weihnachten 1879, Briefe I, 86.
[23]) An L. v. François, 15. August 1889, a. a. O. S. 245.
[24]) An F. Bovet, 8. Dezember 1860, Briefe I, 121.
[25]) An Rodenberg, 4. Juli 1884, S. 195.

Lingg: „Ich möchte mir ein Amulet kaufen, so sehr glaube ich den vom ‚morgen' bedroht, dem es halbweg erträglich geht[26])."

Das sind die „unsagbar dunkeln Stunden", in denen C. F. Meyer nach einem Halt, nach einer Rettung sucht. Vorerst sucht er ihn in seinem „Phlegma", das er recht eigentlich kultiviere, weil er in dieser kostbaren Naturanlage seine Sicherheit sehe; denn, fährt er fort, „ich habe zuweilen das Gefühl, daß die Parze zwar nicht ihre Scheere öffne, aber doch mit der geschlossnen zuweilen versuchsweise an meinem Lebensfaden ein bischen ‚kratze'"[27]). Wenn aber dieses „Phlegma", das ja mehr ein äußeres, eine Abwehrgebärde, eine „Schutzfarbe" ist als eine innere Schwere und Langsamkeit, versagt, so scheut er in der höchsten Not vor einem „Amulet", einer Hingabe an einen „bescheidenen Mystizismus" nicht zurück. Er anvertraut es Alfred Meißner: „Noch etwas, das ich Ihnen ins Ohr sage — nur aus großer Freundschaft und Dienstwilligkeit. In meinen ganz schlimmen Zeiten habe ich mich oft mit etwas bescheidenem Mysticismus gefristet und ihn — in kleinen Dosen — probat gefunden, d. h. über die Unterwerfung unter das Notwendige, die ihre Heiligkeit in Würde hat, hinaus suchte ich im Schicksal, wie es falle, etwas zu lieben[28])."

Damit sind wir im Brennpunkt der Weltanschauung C. F. Meyers: „Unterwerfung unter das Notwendige, die ihre Heiligkeit in Würde hat", und darüber hinaus „Liebe zum Schicksal, wie es falle". Unterwerfung mit Liebe und Würde, das ist die Haltung, die er den „ewigen Dingen" gegenüber stets eingenommen hat, dem Unbegreiflichen, dem Schicksal. Schicksalsstimmung klingt durch sein ganzes Leben, an ein gerecht waltendes Schicksal hat er immer geglaubt, nicht immer aber an den offiziellen „Gott" der Kirche.

Er ist der Abkömmling einer christlich streng gläubigen Familie, von ihr hat er ein hohes, echt christliches Ethos als lebendiges Grundgefühl seines Lebens geerbt, nicht aber den felsenfesten Glauben, die strenge Orthodoxie seiner Mutter. Er macht starke Schwankungen durch und man kann sich der Beobachtung nicht verschließen, daß Meyer, in großen Zügen gesehen, mit zunehmender Gesundung und wachsender produktiver Kraft sich von der Strenggläubigkeit entfernt, bis zum „entschiedensten Mißtrauen in alle andern als menschlichen Kategorien", daß er aber mit den Vorboten des nahenden Verhängnisses, der schlimmen Krankheit des Jahres 1888 dem

[26]) Undatiert, März 1880, Briefe II, 304.
[27]) An A. Meißner, 29. Januar 1879, Briefe II, 275.
[28]) 24. November 1877, Briefe II, 272.

gläubigen Christentum sich wieder enger anschließt[29]). In der Jugendzeit reibt er sich heftig an der starren Orthodoxie seiner Mutter, mit dem Widerspruchsgeist jener Zeit wirft er Paradoxa und freigeistige Aussprüche hin und bringt dadurch die Mutter aus der Fassung. „J'ai perdu en grande partie sa confiance, parce que je mettais trop de zêle à vouloir lui faire accepter mes convictions religieuses[30])." Wie weit es sich bei diesen Aussprüchen des Jünglings um eigene Überzeugung, wie weit um Beeinflussung durch den Positivismus jener Zeit, um Gehörtes, Gelesenes, wie weit um aus bloßem Widerspruchsgeist Hingeworfenes handelte, läßt sich nicht mehr entscheiden. Nach seiner ersten Erkrankung, dieser tiefsten seelischen Erschütterung aber geht er „mit Sack und Pack" ins Lager des Christentums hinüber. So schreibt er 1854 seinem Jugendfreunde Conrad Nüscheler:... „Was bleibt? Was hält? nur der feste Punkt: Gott und Heiland. Da ist Licht und Kraft und Jugend und Bestand und: Liebe. Ich möchte keinen Tag mehr ohne Christus leben. Wunder nimmts mich, ob sie bald merken, daß ich mit Sakk und Pakk zum Christentum übergegangen bin? Es versteht sich, ohne jede Anwandlung von Pietismus, einfach, ruhig, aber ganz[31])." Die gleiche Beobachtung macht seine Mutter: „Son amour pour notre divin Sauveur s'accroît à mesure qu'il se persuade de sa propre faiblesse" usw.[32]) Dieser Stellung bleibt Meyer lange Jahre hindurch unverändert treu und noch 1865 beweist er seine Gläubigkeit, indem er es als „wohltätig und befreiend" empfindet, wenn Ernest Naville, der Genfer Philosoph, dessen Reden Betsy übersetzt hatte, „den offenen und heimlichen Angriffen der Gottesleugnung einfach die unzerstörbaren Anlagen und die unabweisbaren Forderungen der Menschennatur entgegenstellt", — Argumente, die natürlich nur für den Gläubigen bestehen[33]). In der Zeit seines Eheglückes und seiner Schaffenskraft aber nähert er

---

[29]) Vgl. hierzu Walter Köhler, Conrad Ferdinand Meyer als religiöser Charakter, Jena 1911. Köhler hat als erster grundlegend Meyers Weltanschauung untersucht, dabei aber diese Zusammenhänge außer acht gelassen. Seine Formel: „Ethos und Religion als die Grundmächte der Dichtung C. F. Meyers" ist natürlich unzulänglich; es sind Grundmächte, aber nicht die einzigen, nicht einmal die entscheidenden. Sonst wäre ja Meyer geistlicher Dichter geworden, nicht der „Dichter des Renaissancismus".

[30]) An L. Vulliemin, Bibl. Univ.

[31]) An C. Nüscheler, 6. Januar 1854. Conrad Nüscheler v. Neuegg und seine Beziehungen zu Conrad Ferdinand Meyer, von Karl Emil Hoffmann. „Die Schweiz", Jahrg. 1919, Aprilheft.

[32]) A Cécile Borrel, 15 avril 1855, Harcourt, La crise, pag. 247.

[33]) Vorrede zu „Der himmlische Vater. Sieben Reden von Ernest Naville, Leipzig 1865, Vorrede, abgedr. bei A. Frey, a. a. O. S. 406 f.

sich dem Skeptizismus des Jahrhunderts der Naturwissenschaften und des Historismus. So ist es doch lächelnde Ironie, wenn er dem strenggläubigen Georg von Wyß, der Herzog Rohan „einst zu sehen hofft", schreibt: „Grüßen Sie mir ihn freundlich, den ‚guten Herzog', wenn Sie ihm begegnen[34])." Wie alle tieferen Geister jener Zeit empfindet er (Ende 1882) „eine ganz junge Sehnsucht nach dem Großen, Heilsamen, Menschlich-Wahren" und fügt bezeichnenderweise hinzu: „das metaphysisch Wahre halte ich für absolut unzugänglich"[35]). Im folgenden Jahre 1883, dem Jahr seiner höchsten Produktivität, stellt er sich selber in den Zusammenhang seiner Zeit, in die Richtung des Historismus, und erkennt die Widersprüche in seiner Natur: er vereinigte „nicht nur soviel Sehnsucht nach ewigen Dingen sondern auch eine so große Anhänglichkeit an das Luthertum, die fest constituirte, protest. Kirche mit einer sehr strengen Kritik (einer unwillkürlich aus einer starken historischen Anlage hervorgehenden Kritik) der evang. Schriftstücke und — mehr noch — mit dem überzeugtesten Monismus, dem entschiedensten Mißtrauen in alle andern als menschlichen Kategorien"[36]). „Ich wünsche Ihnen von Herzen ... jenes Reich des Friedens, welches ich zwar nicht besitze, aber doch zeitweilig empfinde, ohne es mir erklären zu können[37])."

C. F. Meyer ist ein im weiten Sinne des Wortes tief religiöser Mensch — die Sehnsucht nach den ewigen Dingen ist ihm eingeboren, wirklich eine „unzerstörbare Anlage und unabweisbare Forderung" seiner Natur. Gesundheit, Eheglück, Schaffenskraft vermochten sie nur vorübergehend zurückzudrängen, mit der nahenden Krankheit bricht diese Forderung mächtig durch. Noch am 28. November 1887 hat er nur „Gottvertrauen, so viel ein Kind des XIX. Jahrhunderts haben kann"[38]). Im Januar 1888 aber, als die Krankheit („völlige Entartung der Nasenschleimhäute mit anämischen Erscheinungen", bezeichnet er sie L. v. Francois gegenüber)[39]), ausbrach, ging er wieder „mit Sack und Pack" zum Christentum über: am 5. Januar entschuldigt er gewissermaßen seine vorherige Stellung seinem Freunde Fritz v. Wyß gegenüber: „Auch religiös stehen wir uns durchaus nicht fern, ja in den Hauptsachen ganz nahe, nur daß du die Güte haben mußt, die Stimmung, welche bei Leuten meiner Gattung stark ist, von dem Blei-

---

[34]) 10. Oktober 1876, Briefe I, 38.
[35]) An L. v. François, Jahresende 1882, a. a. O. S. 83.
[36]) An L. v. François, 4. Mai 1883, a. a. O. S. 94.
[37]) An d. Gl., Christtag 1883, a. a. O. S. 126.
[38]) An Haessel, Briefe II, 146. [39]) A. a. O. S. 236.

benden in mir zu unterscheiden[40])." Wenig mehr als eine Woche später fühlt er einen Stärkeren über sich: „Car malgré tous mes efforts d'échapper au Christianisme, au moins à ses dernières conséquences, je m'y sens ramené par plus fort que moi, chaque année davantage et même quelquefois avec une extrême violence et au mépris de toute science critique et philosophique[41])." C. F. Meyer hat diese Empfindungen des zur Neige gehenden Lebens vorausgenommen in seinem herrlichen Gedicht „Unter den Sternen" (Ged. S. 86), das 1883 in der zweiten Auflage der Gedichte zuerst erschien:

Wer in der Sonne kämpft, ein Sohn der Erde,
Und feurig geißelt das Gespann der Pferde,
Wer brünstig ringt nach eines Zieles Ferne,
Von Staub umwölkt — wie glaubte der die Sterne?

Doch das Gespann erlahmt, die Pfade dunkeln,
Die ew'gen Lichter fangen an zu funkeln,
Die heiligen Gesetze werden sichtbar,
Das Kampfgeschrei verstummt. Der Tag ist richtbar.

Mit dem Christentum tritt Meyer auch der Glaube an eine andere Welt wieder näher: ... „Je pense assez souvent au monde à venir, auquel je crois fermement depuis ma maladie de 1888, mais que je me figure plutôt comme une migration[42])." Ein merkwürdiger Seelenwanderungsgedanke taucht auch in einem Brief an Fritz v. Wyß auf: „Durchgemacht in den letzten Jahren habe ich mehr als ich je eingestehen werde. Was mich hielt, war eigentlich ein Seelenwanderungsgedanke. Ich sagte mir, du hast offenbar in einem frühern Dasein irgend etwas Frevles unternommen. Da sprach das Schicksal: dafür soll mir der Kerl auf die Erde und ein Meyer werden. Beides muß nun redlich durchgelitten werden, um wieder in eine bessere Lage zu gelangen[43])."

So ist C. F. Meyers Einstellung zum Christentum keineswegs eine unveränderte oder gar dogmatische, sie ändert sich mit den Schwankungen seiner Gesundheit. Aber ein Gedanke geht durch, der Glaube an das Schicksal. Unsicher ist seine Stellung zum Gott des offiziellen Christentums —

Was Gott ist, wird in Ewigkeit kein Mensch ergründen,
Doch will er treu sich allezeit mit uns verbünden.
In Harmesnächten, Gedicht aus Meyers Frühzeit. (Gedichte, S. 58.)

[40]) Briefe I, 92. [41]) An F. Bovet, 14. Januar 1888, Briefe I, 139.
[42]) An F. Bovet, 18. Oktober 1890, Briefe I, 141.
[43]) 7. August 1889, Briefe I, 95.

— unerschütterlich aber sein Glaube, daß eine übermächtige Hand über uns waltet, — auch in den Tagen des Glückes, in jenem Jahr 1883, da er „in alle andern als menschlichen Kategorien" das entschiedenste Mißtrauen setzt: „Auch ich habe mir schwere Aufgaben gestellt", schreibt er Freund Rahn — man beachte die skeptische Formulierung, die ganz in das Bild dieser Zeit paßt — „und fühle den erforderlichen Vigor, zugleich aber auch, daß wir in einer andern Hand sind, derselben Hand, welche noch in den letzten Minuten des alten Jahres einen sog. „providentiellen Menschen" mit einem Schneller aus dem Schachbrett geworfen hat. Das ist nicht fromme Stimmung, sondern einfach Beobachtung einer Tatsache"[44]).

Nicht immer hat der Glaube an das Schicksal die christlich zuversichtliche Färbung jener Verse aus Meyers Frühzeit; oft ist es, wie in der angeführten Briefstelle, eine dunkle, unverständliche Macht, die den Menschen wie eine bloße Figur aus dem Schachbrett schnellt. Das ist die Parze mit den „starren Zügen":

Wage, Mensch, die höchsten Flüge,
Deiner Parze starre Züge
Sehen längst das nahe Ziel!
Tummle dich, ein kühner Ringer:
Ihre hagern, harten Finger
Enden bald das edle Spiel...

(Vision, Gedichte, S. 111.)

Es ist die Parze, die am Lager des Kindes sitzt, das im Schlafe lächelt, während sie ihm die Todeswunde verkündet... (Der Gesang der Parze, Ged. 238). Das ist das „Morgen", von dem er jeden „bedroht" glaubt, „dem es halbweg erträglich geht".

Aus solch düstern, Verzweiflung in sich tragenden Stimmungen rettet sich der schwache, vom Leid umnachtete Mensch in jenen Mystizismus; er sucht im Schicksal etwas zu lieben, wie es auch falle: er erkennt in allem schicksalhaften Geschehen eine immanente Gerechtigkeit. So wurde Meyer aus tiefstem Erleiden des Lebens, nicht als kühler, gelassener Zuschauer des Lebens, wie Kalischer meint, ein „Liebhaber der Gerechtigkeit". Er sucht für die Leiden seines Lebens einen gerechten Grund und findet ihn in jenem Seelenwanderungsgedanken, in früherer, unbekannter Schuld.

Der Gedanke an das Schicksal durchzieht auch Meyers Dichtung, bald mit der Färbung des dumpfen, starren, blinden Fatums, bald als richtende,

---

[44]) 2. Januar 1883, Briefe I, 256.

ſtrenge Gerechtigkeit, zuletzt als milde, erlöſende Hand Gottes[45]). Hutten und Pescara ſind dem Tod Verfallene; „ſeine tödtl. Wunde bewahrt ihn (fataliter) vor Verrat. Hier iſt alles Notwendigkeit ..."[46]). Das „Amulet" bewahrt den, der nicht an ſeine Kraft glaubt, vor dem Tode. Lucretia Planta muß den Geliebten töten, ſie hat keine Wahl: ſie ſagt es im voraus, da er ſie bei jenem Bergwaſſer auf dem San Bernardino an ſeine Bruſt emporzieht und küßt („Du weißt nicht, was ich gelitten habe, ... bis ich zu einem blinden, willenloſen Werkzeug der Rache wurde" [Jürg Jenatſch, S. 191]). Hans der Armbruſter, der die Geſchichte des „Heiligen" erzählt, beſitzt „trotz ſeiner grauen Haare ein tapferes Herz, das die harten Sprüche der in den menſchlichen Dingen verborgenen Gerechtigkeit ertragen konnte" (Der Heilige, S. 222). Die „Hochzeit des Mönchs" iſt eine Kette von verhängnisvollen Zufällen und Ezzelino, die Verkörperung dieſes blinden Fatums, ſpricht es ſelber aus: „Hätte ich mein Roß nicht an einem gewiſſen Tage und zu einer gewiſſen Stunde längs der Brenta jagen laſſen ... Hätte ich meine Deutſchen nicht zur Muſterung befohlen an einem gewiſſen Tage" uſw. (Hochzeit des Mönchs, S. 143). Von der „Richterin" hofft Meyer: „dieſer Grundgedanke der immanenten Gerechtigkeit iſt doch wohl nicht zu verkennen"[47]) und er behauptet: „Die Mutterliebe wirkt nur ſecundär, es iſt das arbeitende Gewiſſen, das die Richterin überwältigt"[48]) (— ob dieſer Gedanke rein zum Ausdruck gelangt iſt, iſt eine andere Frage, ſchon Louiſe v. François hat daran gezweifelt). Lucrezia Borgia gehorcht willenlos, ohne zu wiſſen, was ſie tut, dem „Dämon" ihres Bruders, ihres Blutes; ſonſt aber lenkt in der letzten Novelle Meyers eine milde, göttliche Hand nach unfaßbaren Greueln alles zu erlöſendem Frieden — es iſt die weiche, feierliche Altersſtimmung der Jahre nach 1888, die alles durchdringt.

Wie aber das von Schwermut umdüſterte Lebensgefühl, die Lebensunſicherheit ſeine Stellung zu den „ewigen Dingen", ſeine ſtille Ergebung in den Willen des Schickſals beſtimmen, ſo auch ſeine Stellung zum äußern Leben, zur Gegenwart und damit zur Dichtung.

C. F. Meyer hat nie in ſeinem Leben ein öffentliches Amt bekleidet, nie aber auch eine dauernde, feſte Stellung, einen „Beruf" innegehabt; er iſt perſönlichen öffentlichen Manifeſtationen aus dem Wege gegangen; er hat

[45]) Vgl. die ausführlichen Unterſuchungen bei Ernſt Feiſe, Fatalismus als Grundzug von Conrad Ferdinand Meyers Werken, Euphorion, 17. Bd., 1910, und Walter Köhler, a. a. O.

[46]) An L. v. François, 30. November 1887, a. a. O. S. 220.

[47]) An Joh. Landis, 21. November 1885, Briefe I, 7.

[48]) An L. v. François, 20. Oktober 1885, a. a. O. S. 176.

nie mit Rede oder Schrift direkt in das politische und soziale Leben eingegriffen. Nur ganz selten hat er einmal in der Öffentlichkeit ein vorsichtiges, schonendes literarisches Urteil abgegeben, mehr gedrängt als aus freien Stücken. Ist dies das Erleben des Dramatikers, des aktiven Menschen, dem die Bühne eine „moralische" Anstalt ist, eine Möglichkeit, die Massen des Volkes zu packen, aufzurütteln, eine Gelegenheit, seine Ideen als gärende Hefe unter die Menge zu werfen, dem Dichten nicht nur darstellen, sondern richten heißt? Diese vornehme Zurückhaltung, diese Abwehrgebärde, diese Fernhaltung jeder Vertraulichkeit ist aber im wesentlichen auch nicht die Haltung des Epikers, des kontemplativen Menschen, der in weltfrohem Schauen, nach außen gewendet, den Strom des Lebens an sich vorüberziehen läßt, miterlebend, miterleidend.

C. F. Meyers Erleben ist ein Erleben an sich selber und in sich selber. Der Kampf seines Lebens ist ein Kampf gegen die Hemmungen und Belastungen seiner Natur, der Sieg seines Lebens das dieser Natur abgerungene Werk, die Sehnsucht seines Lebens die Überwindung dieses schwachen, leidenden und unzulänglichen Selbst. Es ist ein ganz nach innen gewendetes Erleben — das Erleben eines Lyrikers.

Für C. F. Meyer ist die Kunst nicht wie für einen Ibsen, Strindberg oder Shaw ein Mittel, aktiv in das Leben der Gegenwart einzugreifen, für ihn ist die Kunst eine Flucht in eine andere Welt, eine Erlösung vom Unzulänglichen dieses Lebens. Daher seine Sehnsucht nach dem großen Stil, der hohen Kunst, daher die gänzliche Ablehnung der Tendenzdichtung. Nun verstehen wir aber auch, daß C. F. Meyer, wie er seine Konflikte nicht aus dem öffentlichen, geistigen Leben seiner Zeit nimmt, auch nicht das eigene persönliche Leben oder das seiner Umwelt in den Mittelpunkt seiner Dichtung rückt. Umsonst schreibt Louise von Francois gleich zu Anfang ihrer Bekanntschaft: „Ich hege den Wunsch, Sie gäben uns einmal auch ein Dichterbild aus dem Leben der Mitgeborenen aus Ihrer naturreichen und leutebunten Heimath. Sie könnten es und Sie allein[49])." Und noch in ihrem letzten Brief wünscht die erblindende Greisin, er möchte sich „von diesen anziehenden fremden und fernen Schauerbildern abwenden und zurückkehren in die geliebte heimathliche Zone"[50]). Umsonst. C. F. Meyer ist nicht dazu zu bewegen. „Zustände, gute oder schlimme, die mich täglich auf die Nägel brennen, habe ich keine Lust zu schildern", antwortet er seiner

[49]) 14. Juni 1881, a. a. O. S. 16.
[50]) 19. November 1891, a. a. O. S. 266.

Freundin[51]). Eine für den „Dramatiker" Meyer sehr bezeichnende Äußerung! Er hat nicht nur „keine Lust", er empfindet heftigste Abneigung gegen die Gegenwart und Wirklichkeit, ja geradezu Haß. „Lange, lange," bemerkte er zu Adolf Frey, „war mir alles, was Wirklichkeit heißt, so zuwider als möglich"[52]); der Aristokrat in ihm sträubt sich „gegen die Betastungen der Menge"[53]).

Nicht daß die Versuchung, Leben und Gegenwart zu schildern, nicht auch an ihn herangetreten wäre. „Ich habe diesen Winter viel menschliche Komoedie erlebt (d. h. mit angesehen)", berichtet er Luise v. François, „aber Gottlob weder im eigenen Herzen noch Hause, wo es still war. Es ist seltsam, mit meinem (ohne Selbstlob) geübten Auge komme ich oft in Versuchung Gegenwart zu schildern, aber dann trete ich plötzlich davor zurück. Es ist mir zu roh und zu nahe[54])." Einmal macht er auch wirklich einen Versuch, Leben der Gegenwart, ja eigenes Erleben, seine Jugendzeit darzustellen[55]), von dem uns die Fragmente „Der Gewissensfall" („Duno Duni") erhalten sind. Aber gar bald gab er den Versuch auf, und einen andern hat er nicht unternommen. Über die Gründe dieses Verzichtes auf Gegenwartsdarstellung hat er Fritz Kögel Auskunft gegeben. Er nennt deren zwei, und den einen dürfen wir wohl gelten lassen: „Als ich an die Gestaltung ging, empfand ich es als eine Schamlosigkeit, wie man doch muß, die bekannten Menschen der Umgebung, wenn auch in noch so viel Hüllen verkleidet, umgemodelt abzuzeichnen." Das ist tief aus Meyers Seele gesprochen und wir dürfen noch ergänzen, was seine Schamhaftigkeit nicht nur darzustellen, sondern selbst hier zu erwähnen verbot: er brachte es nicht über sich, die Leiden der eigenen Vergangenheit zu entblößen; denn, wie wir sehen werden, war all sein Wille, „ein fernes dunkles Gestern zu vergessen". („Ohne Datum", Ged. S. 188.) Den andern Grund aber werden wir kaum für stichhaltig erklären dürfen: „Die moderne Konvention mit ihren Formen macht in der Gesellschaft alles so verhüllt, so matt. Es ist so viel Heuchelei darin. Man ist immer verbindlich, und unter dieser öffentlichen lächelnden Verbindlichkeit lauert doch ein versteckter Hohn. Da kehrte ich lieber zurück zu den freien Menschen der verruchten Renaissance,

---

[51]) Jahresende 1882, a. a. O. S. 84. Meyer stellt sich damit wohl bewußt in Gegensatz zu Goethe, der zu Eckermann sagte: „Was ich nicht lebte und was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen." (14. März 1830.) [52]) Frey, a. a. O. S. 307.

[53]) An F. Wille, 12. November 1887, Briefe I, 193.

[54]) 19. Mai 1887, a. a. O. S. 208.

[55]) Vgl. Unvoll. Prosadichtg. I, S. 232 ff.

die sich frech und unverstellt gaben mit ihren Lastern." Jede lebende moderne Dichtung widerlegt diese Worte, man denke an Ibsen, an Strindberg, an Hauptmann: auch die Gegenwart hat ihre Konflikte, ihre unverhüllten, schonungslosen Kämpfe, ihre ruchlosen Verbrecher, ihre großen Taten. Dazu: Ist die Gegenwart nicht im Gegenteil freier, formloser, als die durch Standesunterschiede und Etikette weit mehr gebundene Vergangenheit? Und liebt es Meyer nicht gerade, den unter lächelnder Verbindlichkeit versteckten Hohn seiner Renaissancemenschen, seiner Diplomaten, zu zeichnen? Nein! das sind Vorwände, nachträgliche Zurechtlegungen, mit der sein Intellekt seine Stellung begründete; in Wirklichkeit folgte der Dichter seinem Instinkte. Zweifellos hätte er so gut wie die tausend Romanschriftsteller seiner Zeit seinen Gegenwartsroman schreiben können, die Fragmente von „Duno Duni" sind nicht schlechter als all das, was die deutsche Leserwelt jahrzehntelang als „Dichtung" in illustrierten und nicht illustrierten Zeitschriften verschlungen hat; aber er hatte *mehr* zu sagen; es war ihm bestimmt, nicht irgendein Romanschriftsteller, sondern C. F. Meyer zu sein; er hatte den Weg zu sich selber zu finden.

„In der Wahl, der Priorität der Kunstform meiner Stoffe überlasse ich mich meinem Impuls, welcher mich sicherer führt als alle Überlegung[56])." So ist C. F. Meyer aus den gleichen Gründen nicht zur Gegenwartsdichtung gekommen, wie er nicht zum Drama kam: sie lagen abseits von dem Weg, den sein künstlerischer Instinkt, sein Genius ihn zu gehen *zwang*. Der Darstellung dieses Weges wenden wir uns nun zu[57]).

Thomas Mann hat in seinem Essay „Goethe und Tolstoi" diesen beiden Dichtern, deren ganzes Werk *eine* große Beichte bildet, als Gegenpole Schiller und Dostojewski gegenübergestellt, beide zu stolz und zu demütig, ihr eigenes Leben in ihrer Dichtung zu entblößen. In diese Reihe gehört C. F. Meyer, wie Gottfried Keller sich von Anbeginn seines Schaffens an in die andere gestellt hat; denn ohne Zweifel handelt es sich hier um letzte und tiefstgehende Scheidungen, die immer wiederkehren werden. Meyer ist zu stolz, sein Leben den „Betastungen der Menge" preiszugeben, er emp-

---

[56]) An L. v. François, 27. Juli 1882, S. 59.

[57]) Zurückzuweisen sind demzufolge, als zum mindesten starke Übertreibungen, Äußerungen sonst so scharfsichtiger Kritiker, wie z. B. die Kalischers (a. a. O. S. 207): daß „das ihn umgebende Leben überhaupt nie so nahe auf ihn eingedrungen ist, ihn nie so umgeworfen und durchgetrieben hat, daß es ihm zum Problem und zum Stoff seiner Arbeit werden konnte" (man denke allein an sein Verhältnis zur Mutter, an deren Tod, an die ihr gewidmeten Gedichte, die Liebesgedichte! Solchen Behauptungen liegt doch eine recht äußerliche Auffassung des „Erlebens" zugrunde).

findet diese Entblößung als „Schamlosigkeit"; er ist zu demütig, seine Unzulänglichkeit der Welt aufzudrängen. Wie er an sich die Liebe vermißt, so haßt er alles Kleine und Menschliche: „Das Mittelmäßige macht mich deshalb so traurig, weil es in mir selbst einen verwandten Stoff findet — darum suche ich so sehnsüchtig das Große[58])." Solche Äußerungen sollten uns nicht veranlassen, mit Fingern auf ihn zu zeigen, sondern vor dieser tiefsten Bescheidenheit einer im Innersten verwundeten, edeln Natur in Ehrfurcht die Klinge zu senken, vor der Demut eines hochgesinnten Geistes, der „das Unzulängliche in den Tod haßt"[59]).

Aber nicht nur über das „Mittelmäßige" seiner Natur will Meyer empor und hinaus, er flieht auch das Grauen der Erinnerung, der Erinnerung an jene „unsagbar dunkeln Stunden", an den versäumten Jugendtag, an schweren Bann und Traumerstarrung.

Ich hemme die beschwingten Rosse nicht,
Ich freue mich mit jedem neuen Licht,
Das Feld gestreckten Laufes zu durchmessen,
Ein fernes, dunkles Gestern zu vergessen...
(Ohne Datum, Gedichte, S. 188.)

Das ist der Ort in seinem Leben, wo die Gespenster schweben:

Führt dich Erinn'rung dem zerstörten Ort
Vorbei, du huschest noch geschwinder fort,
Als das von Grau'n gepackte Weibchen dort.
(Gespenster, Gedichte, S. 125.)

Und in seinem vielleicht schönsten Gedichte, in einem der ganz wenigen, da er sich überwindet und aus sich herausgeht, läßt er mit tief erschütternder Musik des Wortes die Wunde seines Lebens durchblicken und verrät uns, was ihn zum Dichter gemacht und immer wieder über das „Unzulängliche" hinausgerissen hat:

„Verscherzte Jugend ist ein Schmerz
Und einer ew'gen Sehnsucht Hort..."
(Lenzfahrt, Gedichte, S. 46.)

Ewige Sehnsucht, das ist es, was ihn, wie so manchen Andern, zum Dichter geweiht hat; ein Herz, dem auch das „genug" nie und nimmermehr genügen kann — eine nie gestillte und nie zu stillende Sehnsucht:

---

[58]) An Rodenberg, 21. April 1880, a. a. O. S. 66.
[59]) An L. v. François, Ende 1882, S. 83.

Daß ich einem ganzen vollen Glücke
Stillen Kuß auf stumme Lippen drücke...
Einmal nur in einem Menschenleben —
Aber nimmer wird es sich begeben!
(Reisephantasie, Gedichte, S. 106.)

Sehnsucht und Trauer ist der tiefe Grundklang, der sein Wesen und seine Dichtung durchzieht. Diese Sehnsucht aber ist die Sehnsucht eines Edeln; nicht auf das gewöhnliche „Glück", nicht auf die Genüsse des Daseins, nicht auf ein „Sichausleben" ist sie gerichtet, sondern vor allem auf das bleibende Werk, auf die „hohe" Kunst, auf die große Tat, — auf das Heroische. In dieser Richtung auf das Heldische, auf das auch äußerlich Große, nach der Atmosphäre der Staatslenker und Feldherren hat diese Sehnsucht etwas Jünglinghaftes behalten, es ist die Sehnsucht einer nicht verwundenen Jugend. Diese heroische Sehnsucht ist nicht bloße Nachempfindung, Allüre, Geste, sondern Lebensstimmung, die überall hervordringt. „Mein Auge bedarf zuweilen der Ebene, der Weite"[60]; „la hauteur des chambres m'inspire les sentiments les plus élevés"[61]; schon in seiner Jugend liebte er die Mondlandschaft; denn, pflegte er zu sagen, „der Mondschein zieht alles ins Große und verwischt mit seinen sanften Lichtern die Grenzen der engen Eingeschlossenheit[62]."

Sehr charakteristisch für diese Sehnsucht nach dem Großen, Heroischen und für seinen Haß des Unzulänglichen in ihm selber ist seine Stellung zu seinen Werken. Gerade die Werke, die wir heute am höchsten zu stellen geneigt sind, verachtet er. Vor allem seine Lyrik: „Man sucht die unendliche Mannigfaltigkeit oder auch die Grundfiguren, kurz das Ganze, nicht eine armselige Individualität[63]." Ja, in seinem Widerwillen gegen jede Selbstentblößung wird er höchst ungerecht: „Meine Sachen haben einen sentimentalen Zug, welchen ich an mir kenne und verachte, der aber in der Lyrik natürlich hervortritt"[64]. Das schreibt er, der aus dem Bedürfnis heraus, seine Empfindung zu verhüllen, zum Meister der symbolischen Lyrik geworden ist! Mehr noch: er verachtet seine Lyrik, weil sie ihm nicht wahr genug erscheint: „Wahr kann man (oder wenigstens ich) nur unter der dramatischen Maske al fresko sein ...[65]." Wir werden dem Dichter

[60]) An L. v. François, 25. September 1883, S. 105.
[61]) An L. Vulliemin, 26. April 1868, a. a. O. S. 245.
[62]) Frey, a. a. O. S. 55.
[63]) An L. v. François, 16. Juni 1883, S. 98/99.
[64]) An L. v. François, 19. März 1882, S. 45.
[65]) An d. Gl., Karsamstag 1882, S. 49.

auf diesem Wege nicht folgen; ebensowenig, wenn er seine ergreifendste Novelle „Das Leiden eines Knaben" eine „Strafnovelle", eine „Buch für die Frauen" nennt, sich über die „Tüpfelchen und U-zeichen" der Novelle ärgert und nicht mehr zur „Miniatur" zurückkehren will.

Hierher gehört auch ein eben veröffentlichter Brief C. F. Meyers[66]), in dem er schreibt: „Aus meinen Gedichten mache ich mir nichts, das ist die Wahrheit. Ihre Veröffentlichung war ein Abschluß, eine Erledigung, eine Leerung gewisser Mappen, welche sich nicht mehr füllen werden. Ich bin kein Lyriker. Meine Kraft liegt im Objektiven[67])." Insoweit das heißt: „Ich bin kein musikalischer Lyriker der alten Schule, — meine Kraft liegt in der plastischen, symbolischen Lyrik" ist zuzustimmen, alles andere ist Abwehrgebärde. Wie er seine lyrischen Mappen durchaus damals nicht geschlossen hat, so ist er sich auch im Innersten des Wertes seiner Lyrik tief bewußt, wie ein Stoßseufzer gegenüber seinem intimen Freunde Rahn beweist: „Es ist eigentlich demütigend, daß diese ‚Bluette' (der ‚Schuß von der Kanzel'), auch in Deutschland, mehr gefällt, als meine zarteste Lyrik[68])."

Die heroische Sehnsucht eines nie gestillten Lebens- und Tatendranges in Verbindung mit der Schicksalsstimmung eines von Schwermut und Todesahnungen überschatteten Lebens machen C. F. Meyer zum Tragiker: „Mir individuell hinterläßt das Komische immer einen bittern Geschmack, während das Tragische mich erhebt und beseligt[69])." Allerdings fehlt es ihm nicht an Humor; in seinen Briefen tauchen etwa reizende humorvolle Anekdoten auf; Zeugen davon sind auch „Der Schuß von der Kanzel", — wenn er auch behauptet, „ohne die Nötigung des gegebenen Wortes wäre die Posse ungeschrieben geblieben"[70]), — und „Die sanfte Klosteraufhebung", in der er allerdings, wie wir gesehen haben, den wahrhaft humorvollen Ton erst nach langem, qualvollem Bemühen findet. Es fehlte ihm nicht an Humor, aber er war nicht seine Lebensstimmung, wie bei reichen, fest und mächtig in sich selbst ruhenden, an Lebenskraft und Weltfreude überquellenden Naturen, wie Gotthelf und Keller — sein Humor war, meinen wir, das Erbteil seiner Heimat und seines Volkes, die nie ganz fehlende, oft tief unter knorriger Außenseite versteckte schalkhafte Gemütlichkeit des „nüchternen" Schweizers. Daß übrigens jene beiden Werke nicht auf Meyers eigenem Wege lagen, sondern Ausflüge in die Welt Gott-

---

[66]) Neue Züricher Zeitung, 27. November 1921, Nr. 1693.
[67]) An Emilie Ringseis, 2. März 1883.
[68]) 10. Januar 1878, Briefe I, 246.
[69]) An F. Wille, 4. Dezember 1877, Briefe I, 160. [70]) A. gl. O.

fried Kellers waren, wird man heute sagen dürfen, ohne Meyer zu nahe zu treten. So sehr er sich selber gegen eine (bewußte) Nachahmung der „Züricher Novellen" verwahrte: er verfiel letzten Endes einer Täuschung und erblickte in Gottfried Kellers so ungeheuer festgegründeter und wahrer, mit der Bildkraft des Lebens wirkenden Welt die „leutebunte" Wirklichkeit selber, einen jedem Dichter zur Verfügung stehenden Rohstoff, nicht eine schon gestaltete dichterische Welt von höchstem Persönlichkeitswert.

C. F. Meyer sucht am Schicksal, wie es auch falle, etwas zu lieben — mehr noch: er liebte es, in heroischer Stimmung sich in seine dunkeln Tiefen zu versenken, sich seine Schauer durch die Seele zittern zu lassen; er scheute selbst vor dem Gräßlichen, vor Greueln, vor dem Grausamen nicht zurück[71]). Und er liebt auch die dunkle Macht, mit der dieses Schicksal entscheidend in das menschliche Leben eingreift: den Tod. „Mit dem Tode schloß ich Kameradschaft... Lange standen wir auf gutem Fuße." (Der Kamerad, Ged. S. 192.) Den Tod hat er, wie er selber schreibt[72]), „nach Kräften verherrlicht in den Gedichten und im Pescara" — und, dürfen wir hinzufügen, im „Hutten", der ein Schwermutsklang von Herbst und Tod ist, im „Jürg Jenatsch", dessen von Keller und Storm gerügte „Fleischhauertat" überhaupt nur aus dieser Lust am tragischen Schicksal heraus verständlich ist, in der Sterbeszene des Pagen Leubelfing, im Tod der „Richterin", die vom „Schauer der Reinheit gebadet und leuchtend von Wahrheit" steht, in der furchtbaren Ernte, die ihm am Schluß der „Hochzeit des Mönchs" zufällt. Todesstimmung durchzieht vor allem die Gedichte, nicht nur die erschütternden Gedichte von toter Liebe; er besingt den Tod des Genius (Schillers Bestattung, S. 5), gedenkt des Todes der Freunde (Die toten Freunde, S. 9), steht am Grabe des toten Knaben, Kränze und Taten sehend — ihm beschieden, nicht erreichte (Über einem Grabe, S. 11); einen andern sieht er, geschmiegt an der Nymphe weiße Brust, versinken (Der schöne Tag, S. 10); er hört das Ach der sterbenden Dryas (Die Dryas, S. 21), träumt von der Todesfahrt des Helden (Der tote Achill, S. 159) und vom Sterben des Weisen (Das Ende eines Festes, S. 179) usw. All diese schwermutsvollen Töne klingen so tief und wahr und seltsam ergreifend, daß man über Meyers Gedichte, ja über sein Werk die Worte aus dem letztgenannten Gedichte setzen möchte:

---

[71]) Schon Kalischer (S. 48) hat diesen Zug zur Grausamkeit festgestellt, man denke an Ezzelino, den „feingrausamen" Heiligen, die „spanische Grausamkeit" im Pescara, die Greuel der „Angela Borgia" usw.

[72]) An E. Stückelberg, 30. Januar 1891, Briefe I, 445.

Um die welken Kränze zieht ein Singen . . .
Still! Des Todes Schlummerflöten klingen!

Wir stehen vor den tiefsten Mysterien in Meyers Dichtung. Vieles, was er, die Grenzen seiner Natur überschreitend und selber als gewagt empfindend, geschrieben hat, wird verwelken; diese Töne werden weiterklingen, so lange ein Herz vor den Rätseln des Schicksals und des Todes erbeben kann. Ein paar Gedichte aus jenem Zyklus „Liebe" sind von einer Schönheit der Trauer, einer Schwermut des Klanges, einer Wahrheit der Empfindung und einer Vollendung der Form, daß sie C. F. Meyer für immer in die Reihe der großen deutschen Lyriker rücken. Und er weiß, worin seine Stärke liegt, was ihn zum Dichter gemacht hat: es ist die „starke melancholische Ader", „welche ich von meiner lieben Mutter geerbt habe, und die meine ganze „lyrische" Ader ist"[73]).

C. F. Meyer ist aus heroischen Sehnsüchten, aus tragischer Lust an Schicksal und Tod heraus Dichter geworden, der Dichter schwermutsvoller Stimmungen und Klänge, Lyriker. Wir werden diesen Punkt nicht aus den Augen verlieren. Aber er ist nicht ein Lyriker der alten deutschen Art wie ein Goethe, ein Eichendorff, ein Mörike. Es ist ihm nicht oder höchst selten gegeben, seine Stimmungen, seine Gefühle in schlichter Unmittelbarkeit auszusprechen, seine Seele ist nicht die offen daliegende Laute, die jeder Windhauch zum Klingen bringt. Die Haltung seines äußeren Lebens ist die seiner Dichtung: das scheue Zurückziehen in sich selber, die Abwehrgebärde. Er sucht für seine Stimmungen und Gefühle ein Bild, ein Gleichnis, ein Geschehen, ein Ereignis, die sie aussprechen, ohne daß der Dichter sich hinter ihnen zeigt: Meyers eingeborene und eigenste Form ist die symbolische Lyrik und die Ballade[74]). — Meyer hat Gedichte geschrieben, die mit keinem Wort die Gefühle des Dichters aussprechen und uns doch aufs tiefste erschüttern, Mysterien tragischer Dichtung. „Der tiefste Schmerz ist wohl mit der großen Poesie nicht unvereinbar, im Gegenteil. Ich Geringer habe meinerseits mein Erträglichstes regelmäßig in tormentis geschrieben[75])." „In tormentis" ist er zum großen Dichter geworden. So aufwühlend tief aber die Lyrik C. F. Meyers gräbt — in die Breite geht

[73]) An L. v. François, 4. Mai 1883, S. 94.

[74]) Über Meyers Lyrik vgl. das Schlußkapitel in Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers, „Die Lyrik"; Baumgarten hat als erster das Geheimnis der Meyerschen Lyrik klar erfaßt und ausgesprochen; es dürfte zum besten und auch schönsten gehören, was über Meyer geschrieben worden ist.

[75]) An Meißner, 29. Januar 1879, Briefe II, 275.

sie nicht; erschütternde Töne sind ihr gegeben, aber es sind ihrer wenige. Der Grundton der Sehnsucht und Trauer klingt immer durch. Selten ein kräftiges Aufatmen, ein verirrtes Lächeln, ein schalkhafter Scherz, ein schlicht froher, ein Ton vorsichtigen Glückes und fernen, gedämpften Jubels, nie ein Lachen des Übermutes, ein Klang gänzlich gelöster Heiterkeit, das Jauchzen restlosen Glückes. Ein Schatten, eine schmerzliche Erinnerung bleibt, — auch wenn er auf hoher Alp mit den sel'gen Göttern — „die mich nicht aus ihrem Himmel stürzen!" — Nektar und Ambrosia kostet (Göttermahl, Ged. 96); auch im Licht und Glanz des jungen „mit Rosen und mit Flöten" einherstolzierenden jungen Tages:

Hinweg du dunkle Klage,
Aus all dem Licht und Glanz!
Den Schmerz verlorner Tage
Bedeckt ein frischer Kranz.

Mit dieser Beschränkung auf Töne der Sehnsucht und Trauer hängt zusammen, daß Meyers Lyrik nicht eine objektive genannt werden kann. Wohl flüchtet er sich hinter ein Symbol, hinter ein scheinbar Objektives, — doch es bleibt derselbe subjektive Klang und Grundton. Selten gelingt es ihm, aus anderen Individualitäten heraus zu singen („Rollenlyrik" nennt man das), in Freud und Leid anderer Menschen ganz aufzugehen und es im Gedicht auszusprechen; solche Versuche tragen dann leicht den Charakter eines „poetisch verwerteten" Motivs (wie z. B. „Die Corsin", Ged. 169, „Nicola Pesce" S. 174 usw.) oder sie bringen Meyersche Stimmungen der Sehnsucht und Trauer zum Ausdruck (z. B. „Ein Lied Chastelards" [S. 24], „Hugenottenlied" [S. 382]); das ergreifendste, tief aus der Seele des liebenden Weibes heraus empfundene, aber auch eine eigene Stimmung wiedergebende, ist wohl das Gedicht „Am Himmelsthor" (S. 281).

Auch für seine Sehnsucht nach dem Heroischen, Großen, Erhabenen sucht C. F. Meyer ein Symbol, in dem diese heroische Stimmung sich auslöst: ein Geschehen, eine Tat, ein schicksalhaftes Ereignis, so wird er zum Balladendichter. Ganz instinktiv geht er diesen Weg. Alle die Kräfte, die in seiner Jugend gebannt waren und sich nicht auswirken konnten, die Taten, die er erträumte, aber nicht erlebte — er empfand für seinen Jugendfreund Conrad Nüscheler, der 1847 das Studium weggeworfen und in die österreichische Armee eingetreten war, eine „innige Hochachtung, gleichsam wie gegen ein Wesen höherer Art"[76]) — drängen zu einer sekundären Form

[76]) David Nüscheler an Conrad Nüscheler, 25. Februar 1854, „Schweiz", illustrierte Zeitschrift 1919, S. 197.

der Auswirkung: zur dichterischen Gestaltung. So erblüht Meyers Ballade (und Novelle!) aus heroischen Stimmungen heraus; auch hinter diesen halbepischen und epischen Werken steht der Lyriker C. F. Meyer. Nicht aus dem Erlebnis heraus erwächst seine Epik, sondern aus Stimmungen; nicht die Erfahrung gestaltet sie, sondern die Phantasie, die „seltsame und gefährliche Gabe der Einbildungskraft" (so bezeichnet sie Meyer in seiner Jugendnovelle „Klara"[77]), in der sich Meyers nach außen hin gebanntes Leben und Wesen auswirkt. „Die weit vorherrschende unter seinen geistigen Anlagen war seine weltumfassende, in die Ferne greifende, rastlos schaffende, von einem Bilde zum andern übergehende Phantasie[78])." So ist C. F. Meyer in seiner epischen und halbepischen Dichtung nicht in erster Linie Erlebnisdichter, sondern Stimmungs- und Phantasiedichter; er schafft nicht aus Leben und Gegenwart heraus, sondern träumt sich an eine ferne und vergangene, großgeschaute Welt hinan.

Während Gottfried Keller, der geborene Epiker, der aus Gegenwart und Wirklichkeit heraus gestaltende Erlebnisdichter in der historischen Erzählung „wie mit Hunden gehetzt" ist („weil ich nie weiß, ob ich in der Wahrheit stehe")[79]), sagt Meyer im Gegenteil: „Am liebsten vertiefe ich mich in vergangene Zeiten, deren Irrthümer (und damit den dem Menschen inhaerierenden allgemeinen Irrthum) ich leise ironisire" usw.[80]). In den Ruinen Roms fesselt ihn die Vergangenheit, er empfindet „ein eigen beruhigendes und großartiges Gefühl, über den Trümmern so vieler Jahrhunderte zu leben"[81]) — es ist das Heimatsgefühl seiner heroischen Sehnsucht: „Alles Treiben und Jagen der Gegenwart steht still inmitten dieser ruhigen längst verjährten Zerstörung. Man wird gleichgültig, wo ein Hirt seine Herde treibt über eine zerstörte Weltherrschaft." Gleichgültig? Meyer meint: gleichgültig gegen das verhaßte Unzulängliche des Lebens, gegen das rohe und brutale Treiben der Gegenwart; seine Sehnsucht ist gestillt, seine Träume erfüllen sich: in Rom, über den Trümmern einer heroischen Vergangenheit und vor den Werken einer erhabenen Kunst der Renaissance hat der Dichter, der längst in ihm dumpf und unklar nach Ausdruck rang, seine Welt und seine Sprache gefunden.

Vor allem vor den Werken Michelangelos! Schon der Dichter selber hat

---

[77]) Frey, a. a. O. S. 75. [78]) Betsy, S. 87 f.

[79]) Persönliche Äußerung zu C. F. Meyer, „Erinnerungen an Gottfried Keller", Briefe II, 514 f.

[80]) An L. v. François, Ende Mai 1881, S. 12.

[81]) An F. v. Wyß, 25. Mai 1858, Briefe I, S. 62.

dessen Einfluß betont: „Michelangelo hat mir die stärksten Impulse zum dichterischen Schaffen gegeben: ich lernte durch ihn nach dem Hauptsächlichen streben, aber ganz ist mir dies noch nicht gelungen[82])." Noch entschiedener Betsy[83]): „Diese Kunst traf ihn wie ein Lichtblitz. Buonarotti erschien ihm in seinen Schöpfungen als der größte Poet. Hier stand vor seinem Blicke, was er immer gesucht hatte: gewaltige Verkörperung großer Gedanken" usw. Was will Meyer mit jenem „Hauptsächlichen" sagen? Er verdankte Italien ein Doppeltes: die Atmosphäre und die Form seiner epischen Dichtung. Vor den Stanzen Raffaels, den Gemälden Michelangelos, Tizians und Veroneses fand er jene heroische Atmosphäre, jenes königliche Leben, jene mächtigen Charakterköpfe, jene stolzen Frauengestalten, jene erhabene Geste und große Bewegung, nach der er sich sehnte und die er nun zur Atmosphäre seiner Dichtung machte; vor den Bildwerken Michelangelos vor allem fand er auch die äußere Form: die plastische Gestalt, den Ausdruck alles Innenlebens durch die sichtbare Oberfläche, die Konzentration auf das Wesentliche, Große und Charakteristische. Dieses Gestaltungsprinzip übertrug er nun, in Verkennung der Grenzen und des Wesens der Künste, auf die Dichtkunst: er geht darauf aus, wie der Maler und Bildhauer, das Innenleben der Menschen in erster Linie durch das Leben der sichtbaren Oberfläche, durch Mimik, Geste und Bewegung auszudrücken. „In der Poesie muß jeder Gedanke sich als sichtbare Gestalt bewegen. Es darf kein Raisonnement, nichts gedankenhaft Beschreibendes als unaufgelöster Rest übrig bleiben[84])." Er redet selbst von einer „fast sculpturalen Behandlung" des „Heiligen"[85]). Auch in der italienischen Literatur findet er die sinnliche Plastik, die er in der deutschen vermißt: „Das ist nicht scharf genug gesehen, nicht sinnlich herausgestellt, es ist unbildlich verschwimmend"; er preist dagegen Ariosts Bilder und Gleichnisse, die immer, „wenn auch übertrieben grotesk, so doch scharf gesehen, erleuchtend" seien[86]).

Damit ist Wesen und Form seiner „epischen" Dichtung bestimmt: heroische Atmosphäre, großes Geschehen, kühne Taten, mächtige Gestalten, „plastische" Darstellung, Sinnenfälligkeit der Bilder, Knappheit und Konzentration der Sprache, all das nicht getragen von Erlebnis und Erfahrung, sondern von Stimmung und Phantasie. Das ergibt mit Naturnotwendig-

[82]) H. Kraeger, a. a. O. Einl.
[83]) A. a. O. S. 162, nach ihr besonders scharfsichtig Kalischer in seinem Buche.
[84]) Betsy, S. 163.
[85]) An Rodenberg, 6. Mai 1879, S. 48. [86]) Zu Kögel, a. a. O.

keit Meyers Ballade. Denn die Ballade verlangt nicht die breite Entfaltung des Menschlichen, des Seelischen, die Entwicklung komplizierter psychischer Vorgänge, sondern plastische Gestaltung, kräftige Farben, kontrastreiche Lichter und Schatten auf einem von Schicksal und Geheimnis umschauerten Hintergrunde. So bringt Meyers erste Publikation „Zwanzig Balladen von einem Schweizer" (1864), so wird die Ballade auch den größern Teil der „Gedichte" füllen.

Wie sehr die Ballade Meyers eingeborne und eigenste Form war, beweist eine Episode im Briefwechsel mit Adolf Frey. „Der Reigen der Lebendigen und Todten d. h. die Sage (eine Walliser Sage), wovon Sie mir diesen Sommer erzählten," schreibt er Frey[87]), „nimmt wider meinen Willen Balladengestalt an. Doch der Stoff ist unwiderruflich Ihr Eigentum. Darüber denke ich streng." Aber der gestaltende Trieb ist stärker als sein Vorsatz; ein paar Monate später ist der „Doppelreigen" geschrieben und er legt ihn Frey vor[88]). Eine Gestaltung wider seinen Willen! Wir haben keine Ursache, an seiner Angabe zu zweifeln — es hat sich sein schaffender Gestaltungstrieb des Motivs bemächtigt und hat es gestaltet und geformt, wider seinen Willen, ohne daß sein sonst äußerst empfindlicher Rechtlichkeitssinn zu widerstehen vermochte. Da darf man gewiß sagen: wäre die deutsche „Ballade" nicht schon dagewesen, Meyer hätte sie geschaffen. — Charakteristisch für seine Stellung zu dieser Form ist auch sein — im Gegensatz zu den Prosawerken — so selbstsicheres und bewußtes Urteil: ..., „Ein paar stimmungsvolle Verse bringt jeder Backfisch zu stande aber in balladenhafter Form, ich möchte sagen plastisch greifbare Gestalten hervor zu zaubern und sie handelnd auftreten zu lassen, das ist eine Kunst, die nur verschwindend wenigen gegeben ist[89])." Hier spricht der seiner Sache sichere Meister.

C. F. Meyer bescheidet sich aber nicht bei diesen ihm eigensten Formen der symbolischen Lyrik und der Ballade. Seine Sehnsucht geht nach dem „großen Stil", der großen Form — nach der Tragödie. Da er den Zugang zu ihr nicht finden kann, als immer wieder alle Versuche des subjektiven Lyrikers an dieser Form der unmittelbarsten Gestaltung abgleiten, wendet er sich der „Schwester des Dramas" zu, der Novelle, und erschafft sich mit hohem künstlerischem Instinkt eine seinen Anlagen durchaus entsprechende, bis in alle Einzelheiten persönliche Form.

[87]) 2. Januar 1883, Briefe I, 350.
[88]) Am 16. Juni 1883, Briefe I, 353.
[89]) Hermann Friedrichs, Deutsche Zeitschrift, 14. Bd., S. 655.

Wie wenig C. F. Meyer ein geborener Epiker ist, beweist die Novelle des Dreißigjährigen „Klara von Rochefort". In einem Alter, da Gottfried Keller mitten in der Gestaltung des „Grünen Heinrich" war und daran ging, ein Lebens- und Weltbild von unvergänglicher Frische, schwellender Blutfülle, knospender Saftigkeit zu schreiben, zog Meyer die blassen Konturen eines nie erlebten, im Konventionellen sich bewegenden Konflikres, die schwächlichen Umrisse lebloser Gestalten, „reiner Schemen" (um einen Ausdruck Adolf Freys zu gebrauchen, der nicht als allzu strenger Kritiker gelten wird). Gewiß sind C. F. Meyer noch „unerhörte Fortschritte" beschieden (A. Frey, S. 75); aber diese Fortschritte liegen in einer unerhörten Festigung der äußeren Konturen, der Kräftigung und Sättigung der Lichter und Schatten bis zur Illusion einer „skulpturalen" Behandlung, viel weniger aber in der Ausfüllung dieser plastischen Gestalten mit bluterfülltem, organischem Leben. Das Entscheidende bleibt: Meyer erfaßt seine Menschen nicht von innen heraus, er tritt von außen an sie heran und bringt nicht immer ganz bis zu ihrem Lebenspunkt vor, um sie sich redend und handelnd entfalten zu lassen. — Wie er sie in dieser Jugendarbeit direkt und reflektierend charakterisiert, ihr Geistiges bloß beschreibt, so wird er später ihr Äußeres in greller Beleuchtung malen. Also: Meyer hat in „Klara" seinen Weg noch nicht gefunden, sein Handwerkszeug, seine Manier. Erst die Kunst der Renaissance hat sie ihm gegeben und — Prosper Mérimée.

Sein erster großer Stoff ist der „Jürg Jenatsch". Sehr charakteristisch ist dessen Werdegang: in der Frühzeit mißlingt ein dramatischer Versuch, nach Italien, im Jahre 1866 auch eine epische Gestaltung, er glaubt sich mit einer „historisch biographischen Skizze" begnügen zu müssen[90])! Er muß erst seine Lehrzeit durchmachen, seine Form finden, und die Stadien dieser Lehrzeit sind „Huttens letzte Tage" (1871) und „Das Amulet" (1873). Im „Hutten" vereinigt C. F. Meyer seine eigensten Formen: das lyrische Stimmungsbild und die Ballade zum Lebensbild eines Menschen, zu einem Lebensbild, das durchaus aus eigenen, persönlichen Stimmungen herausgeboren ist und diese zum Ausdruck bringt, also auf lyrischem Grunde ruht. „Aufs tiefste ergriff mich jetzt der ungeheure Kontrast zwischen der in den Weltlauf eingreifenden Thatenfülle seiner Kampfjahre und der traumartigen Stille seiner letzten Zufluchtstätte[91])." Sehnsucht nach

[90]) An Haessel, 30. Januar 1867, Briefe II, 16.

[91]) Mein Erstling „Huttens letzte Tage" (Deutsche Dichtung, 1. Januar 1891, abgedr. Briefe II, 518 ff.).

Tatenfülle, heroischem Geschehen und Gebanntheit in die unüberschreitbaren Grenzen einer im Innersten verwundeten Persönlichkeit ohne Möglichkeit des Eingreifens in jenes Geschehen: das ist ja C. F. Meyers eigene Lebensstimmung. C. F. Meyer sang sich selbst, als er „Hutten" sang („Der Hutten ist übrigens ‚intimer' als alle meine Lyrica zusammen", schreibt er Adolf Frey)[92]) und überließ sich dabei so sehr seinen persönlichen Stimmungen, daß er sich später (1881) genötigt sah, den sterbenden Ritter realistischer, derber, frecher zu fassen; der Abstand seines Hutten von dem realen Hutten war ihm unleidlich — „Es kam mir vor wie eine Lüge"[93]). Indem C. F. Meyer so sich selber gab, schuf er ein Lebensbild von tiefer Wahrheit und herrlicher äußerer Plastik, das von ergreifenden Stimmungen durchzittert ist — ohne Frage eines seiner bedeutendsten und bleibenden Werke. Dieses Gelingen aber gab ihm Mut und Hoffnung zum Weiterschreiten auf der Bahn der Formung eines episch erweiterten Lebensbildes — vorerst in starker Anlehnung an Mérimée. Aus dessen „Chronique du temps de Charles IX" entlehnt er[94]) Handlung und Situationen bis herab auf Einzelheiten, Entlehnungen, die Meyers Novelle fast den Charakter einer, in Ethos, Ton und Haltung allerdings durchaus eigenen und persönlichen, Bearbeitung geben, mehr noch — hier lernte Meyer seine epische Technik: die prachtvolle äußere Plastik, die scharfe Beobachtung von Mimik, Geste und Bewegung. Italien, die Renaissance gab ihm das Ideal, die Atmosphäre, die großen Gestalten, Mérimée das technische Handwerkzeug; bei ihm lernte er seine großen Visionen in Dichtung umsetzen. C. F. Meyer hat übrigens den Weg, den er selber gegangen ist, auch einem andern jungen Schriftsteller empfohlen: „Ich kann vorläufig nicht genug zur Cultivirung der kurzen Novelle à la Mérimée rathen[95])." Otto Brahm hat schon im Jahre 1891, ohne aber auf das Verhältnis des „Amulets" zur „Chronique du temps de Charles IX" hinzuweisen, Mérimée Meyers „geliebtes Vorbild" genannt; wahrscheinlich geht er damit auf eine persönliche Äußerung des Dichters zurück[96]).

Damit war der Bann gebrochen. In kurzem Abstand folgte der „Jürg Jenatsch" (vollendet im Juli 1874), in dem sich Meyer noch z. T. der ge-

[92]) 11. Juli 1881, Briefe I, 340.

[93]) An Betsy, Frey, S. 328; vgl. auch Briefe I, S. 135, 161, 251 usw.

[94]) Vgl. A. Lüderitz im „Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literatur", 1904, und Hans Kaeslin, in „Wissen und Leben", 15. November 1908, ferner besonders Rob. d'Harcourt, a. a. O. S. 237 ff. und 466 ff., 477 ff.

[95]) An H. Friedrichs, 10. Juli 1890, Briefe II, 366.

[96]) Vgl. Otto Brahm, Kritische Schriften, Bd. II, S. 248.

wöhnlichen Romantechnik bedient und uns ungehindert in das Innere seiner Personen schauen läßt (vgl. z. B. 3. Buch, 5. Kap., Jenatsch nach der entscheidenden Aussprache mit Rohan), z. T. bedient er sich bereits einer Beobachterfigur (des Bürgermeisters Waser), welche allerdings hier den Verlauf der Handlung noch nicht selber erzählt, sondern der Verbindung der sonst leicht auseinanderfallenden, zeitlich und seelisch in weiten Abständen sich folgenden Teile dient.

Erst die Novelle „Der Heilige" (1879) brachte C. F. Meyers Novellenform in voller Ausprägung, erst sie läßt uns seine eigentümliche Stellung zu seinem Stoff, sein Herantreten an denselben und an seine Figuren klar erkennen. C. F. Meyer geht, wie schon mehrmals betont, nicht von seinem eigenen Erlebnis aus; er versucht nicht, einen Konflikt seines Lebens in die Vergangenheit von sich abzurücken, um Distanz zu gewinnen, ihn zu objektivieren, das Persönliche zu verbergen, wenigstens ist das nie das Primäre, wenn er dann auch, wie beim „Leiden eines Knaben", in der „Versuchung des Pescara" und in geringerem Grade in allen Novellen sekundär Persönliches hinein verflicht[97]). Er sucht in der Geschichte nach „dunklen Figuren", rätselhaften Menschen, unerklärten Geschehnissen. Gerade in bezug auf den „Heiligen" sagte er[98]): „Solche dunkle Figuren sind uns ja willkommen, wo die Motive in der Geschichte nicht klargelegt sind und der Dichter Freiheit hat, Lücken auszufüllen." Aber nicht als gelassener „Liebhaber der Gerechtigkeit", als kühler objektiver Lenker der Fäden und Schicksale tritt er an solche Stoffe heran, irgend etwas muß in ihnen liegen, das ihn ergreift, erschüttert, in seiner heroischen Sehnsucht Wiederhall findet, seine Schicksalsstimmungen zum Klingen bringt. „Je n'écris que toutes les fois qu'un fait moral me frappe ou même m'a ébranlé", schreibt er gegen den Vorwurf des Ästhetentums[99]). Aus seiner sehnsuchtsvoll über das verhaßte „Unzulängliche", über das scheu verhüllte Ich emporstrebenden Natur heraus verstehen wir, daß es vor allem das Fremde, Rätselhafte, Schicksalshafte, Große ist, was ihn anzieht. So bezeichnet er das

---

[97]) Nicht in Widerspruch damit steht die oft angeführte Stelle: „Je me sers de la forme de la nouvelle historique purement et simplement pour y loger mes expériences et mes sentiments personnels, la préférant au Zeitroman parce qu'elle me masque mieux et qu'elle distance davantage le lecteur;" sie ist als Verteidigung gegen einen von ihm aus einem Artikel der Bibl. Univ., 36. Bd., S. 624, herausgelesenen Vorwurf, „er fahre fort, seine Ader auszubeuten" (im Hinblick auf den großen Publikumserfolg) zu verstehen.

[98]) Kögel, a. a. O.

[99]) An F. Bovet, 31. Dezember 1881, Briefe I, 135.

Motiv des „Heiligen" als „ein schweres, mir ferne liegendes und verhältnißmäßig undankbares"[100]); so kommt er zu Stoffen, die er selber als „schwer", „gefährlich", „heikel" bezeichnet.

Und wie er nicht das Erlebte, bis zur Neige Geschlürfte und Durchlittene darstellt, sondern das Rätselhafte, das Unerklärte sucht, so gestaltet er den Stoff auch nicht von innen heraus, vom seelischen Zentrum aus, sondern er tritt von außen an seinen Stoff heran und arbeitet sich in ihn hinein. Das ist das „Durchackern" des Stoffes, das Durchwühlen und Durchpflügen, „daß die Bedingungen einer möglichst hohen Ertragsfähigkeit erfüllt sind und daß kein allfällig vergrabener Schatz, auch nicht das kleinste Kleinod entgeht"[101]). „Bei dieser Art von Tätigkeit kommen mir die historischen Personen mit der Art ihres Denkens, mit den Anschauungen ihrer Zeit, mit ihrem Fühlen, ihren Schwächen, ihren Leidenschaften menschlich näher." Mit diesen Worten bezeichnete C. F. Meyer selber einem Besucher gegenüber seine Stellung zu seinen Gestalten und fuhr fort: ... „Allmählich gewinnen die Gestalten meiner Forschung vor meinem geistigen Auge schärfere Formen, endlich leuchtende Farben und warmes, pulsierendes Leben." Ganz ähnlich äußert sich Betsy[102]): „Für seine Novellen wählte er unter der Reihe geschichtlicher Menschen, die stets seiner Phantasie gegenwärtig waren, die Persönlichkeit, die sich zur Stunde durch ihre psychologische Merkwürdigkeit oder Schönheit seines Interesses bemächtigte. Er ließ sie reden, damit er sie kennen lerne, erfahre, was sie wert sei, und beurteile, was aus ihr werden könnte. Er brachte sie in Bewegung, damit sie sich nach allen Seiten klar von ihrem Hintergrund abhebe. Dann bekam sie mit einem Male Leben und belebte sich von selbst." Diese Äußerungen sind höchst charakteristisch: der Dichter beobachtet seine Gestalten von außen, vor einem Hintergrunde und läßt sie sich bewegen — bis sie sich beleben!

Und diesen Standpunkt — Baumgarten nennt ihn den Zuschauerstandpunkt — behält er bei, auch in der Darstellung. Er schiebt eine Beobachterfigur — im „Heiligen" ist es Hans der Armbruster — zwischen sich und das Geschehen, die mit scharfen Sinnen und klarem, aber nicht über den Durchschnitt hinausgehenden Verstande das Geschehen beobachtet und berichtet, dem Helden folgt, ihn belauscht und belauert (nötigenfalls

---

[100]) An Rodenberg, 26. Mai 1879, a. a. O. S. 52.

[101]) Persönliche Erklärungen zu einem thurgauischen Geistlichen, „Abseits vom Fremdenstrom", De Aliquo. Neue Züricher Zeitung, 16. September 1894, Beilage zu Nr. 257. [102]) A. a. O. S. 175.

auf Schleichwegen, auf dem Bauch im Walde [S. 70], im Versteck [S. 83] usw.). Was dieser zähe und scharfsichtige Beobachter sieht und hört, das erfahren wir; wir sehen die Personen in konzentrierter Beleuchtung, als plastische Figuren sich bewegen, hören sie reden; alles durch die Sinnen Wahrnehmbare wird berichtet, bis auf Mimik, Geste und Tonfall. Was aber in ihnen vorgeht, was sie in ihrem Innersten bewegt, müssen wir erraten, bleibt uns fraglich — manchmal rätselhaft.

Das ist Meyers Prinzip der Darstellung. Schon Louise v. François fragte sich, ob er „künstlerisch völlig recht damit habe", wenn er die Lösung der Probleme der Intuition des Lesers überlasse, statt das Spiel dieser Triebkräfte unmittelbar zu Anschauung zu bringen[103]). Wir haben die Frage wohl anders zu stellen: Ist diese Art der Darstellung wirklich eine Verirrung seines künstlerischen Instinktes, die ihn verhindert, das Innenleben seiner Geschöpfe klar und unzweideutig bloßzulegen, oder ist es nicht vielmehr die mit instinktiver Sicherheit gefundene und sich selbst erschaffene Form, die ihm gestattet, gewaltige, schicksalhafte Konflikte heroischer Natur greifbar, plastisch und mit überwältigender Wucht der Anschaulichkeit darzustellen, die ihm innerlich fremde, ferne, rätselhafte sind, die er wohl in heroischen und schicksalhaften Stimmungen in Visionen geschaut und nachempfunden, die ihm aber nicht aus dem eigenen Leben, aus dem eigenen Blut erwachsen sind? Aus unserer ganzen Darstellung geht hervor, daß diese letzte Frage zu bejahen ist: Meyer hat also in dem Sinne, daß er für *seine* Art der dichterischen Vision seine *eigene* Form sich erschaffen hat, künstlerisch Recht behalten.

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die Figur des „Heiligen" hier zu analysieren und die geheimen Triebkräfte aufzudecken, die Frage zu lösen, ob Thomas Becket aus Rachsucht zum „Heiligen" oder als wirklicher „Heiliger" durch den Willen des Schicksals zum Rächer seines Kindes geworden ist. Sie ist oft genug versucht worden und hat keine Lösung gefunden; sie wird auch keine finden können; denn — der Dichter hat die Figur wesentlich von außen gesehen; er ist nicht völlig bis in ihren Lebenspunkt vorgedrungen; er war sich selber über die entscheidenden Motive nicht klar: auch für ihn ist Thomas Becket ein Rätsel! C. F. Meyer tut geradezu alles, die Fäden zu verschlingen, die Lösung zu verunmöglichen. Gleichsam als Motto, unvereinbare Gegensätze vereinigend, steht das „heilige Hohnlächeln" des Sterbenden und Toten vor der Dichtung (S. 14); die entscheidende Wen-

[103]) 17. Mai 1881, S. 7 f.

dung, die Konversion des ungläubigen Kanzlers und skeptischen Weltmannes zum heiligen Primas von Canterbury liegt völlig im Dunkeln und wird nur als Gerücht in wenigen Worten berichtet; jedem Wort, das auf Rachsucht und Unversöhnlichkeit schließen läßt, folgt eine Geste verzückter Hingabe an das Kreuz, zuletzt, da der König sich an seinem Grabe geißelt, wieder das rätselvolle Lächeln.

Die „Rätselhaftigkeit", die Thomas Becket „tragiert" — um einen Ausdruck Gottfried Kellers zu brauchen — erregte solches Erstaunen, daß der Dichter sich hinsetzte, um selber mehrere Kommentare zu seinem Werke zu schreiben[104]); sie stehen zueinander in unlösbarem Widerspruch! Hermann Lingg gegenüber bezeichnet er Thomas Becket als „nachtragend" und „feingrausam": „Er spielt mit dem König von Anfang bis Ende wie die Katze mit der Maus... In dem Akt seiner Bekehrung durchdringen sich Rachsucht und Frömmigkeit auf eine unheimliche Weise." (Jeder Leser wird es mit sich auszumachen haben, ob er eine wahre Bekehrung, wahre Frömmigkeit mit solcher Rachsucht, solchem Spiel von Katze und Maus vereinigen kann.) H. Friedrichs gegenüber[105]) hingegen ist Thomas Becket ein Ungläubiger: er „bedient sich, ohne gläubig zu sein, ... der Kirche als einer Waffe" usw. In krassem Widerspruch hierzu, in einem Briefe an den Greifswalder Professor Hausleiter[106]): „Mein Becket ist ein edler Charakter, seine Buße eine echte, und es ist das Verhängnis des Königs, daß er sich immerdar in seinem Kanzer täuscht." Diese letzten Worte bringen uns die Lösung des Rätsels: nicht den Schlüssel für das Verständnis des „Heiligen" — er wird im Gegenteil durch diese echte Buße in unfaßbare Rätselhaftigkeit entrückt — wohl aber zur Absicht des Dichters bei dieser bewußt mehrdeutigen Darstellung[107]): Verhängnis! Die endliche Rache für das Verbrechen des Königs soll nicht so sehr als das Werk einer Persönlichkeit erfaßt werden, denn als dunkles und rätselvolles Walten des Schicksals: „Inwiefern die Rache eine beabsichtigte oder eine durch die Verkettung der Umstände herbeigeführte ist, darüber kann das Gefühl des Lesers schwanken[108])." Schicksalsstimmung erfüllt das Werk. Das ganze Geschehen bleibt rätselhaft, weil das über allem und allen wal-

[104]) An Betty Paoli, Briefe II, 347, an H. Lingg, Briefe II, 305 f., an H. Friedrichs, Briefe II, 354 u. a. [105]) Briefe II, 354.

[106]) Abgedr. bei Langmesser, a. a. O. S. 315.

[107]) „Es sind ziemlich problematische Sachen, wenigstens für einen classisch gebildeten Geschmack, der Heilige überdieß absichtlich mehrdeutig," an L. v. François, 21. April 1881, S. 2.

[108]) An H. Friedrichs, Briefe II, 354.

tende Schicksal rätselhaft und unergründlich ist. Thomas Becket selbst fühlt sich als Werkzeug des Schicksals, er weiß, daß er diesem nicht entgehen kann, daß er seinen Willen ausführen muß, der Zwang des Schicksals tritt an die Stelle einer eindeutigen, individuellen Motivierung. Er warnt den König: „Gib mich nie aus Deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger wäre als Du! — Denn in der Schmach meiner Sanftmuth müßte ich ihm allerwege Gehorsam leisten und seine Befehle ausführen, auch gegen Dich, o König von Engelland ..." (S. 116). Das ist die Regierung des persönlichen Willens, die Ergebung in das Schicksal. Ist dieser Mächtigere der Gott der Christen? Die Frage bleibt offen; jedenfalls ist es die „Hand", die alles leitet und lenkt: „Es regen sich unter dem Thun eines Jeglichen unsichtbare Arme. Alles Ding kommt zur Reife und Jeden ereilt zuletzt seine Stunde", sagt Thomas Becket (S. 124), indem er sich als Werkzeug des Schicksals fühlt und die Zukunft voraus ahnt[109]).

C. F. Meyer war ein zu scharfsichtiger Kritiker, als daß er nicht selber und zu allererst, lange bevor die erstaunten Fragen der Freunde und Rezensenten vorlagen, die Gefahren seines Vorgehens erkannt hätte. Schon zu Anfang des Jahres 1877, mehr als zwei Jahre vor der Vollendung,

---

[109]) Ein besonders interessanter und für den Lyriker Meyer wie für den Dramatiker Grillparzer bezeichnender Vergleich ergibt sich aus Grillparzers Notierung des Stoffes der „Hochzeit des Mönchs" als Dramenstoff (Werke, hrsg. von Saurer, Bd. 12, Stoffe und Charaktere, 1891, S. 181 ff.), auf welche Kalischer (a. a. O. S. 62) hingewiesen hat. Während bei Macchiavelli (2. Buch der Storie Fiorentine, deutsch bei Trog, a. a. O. S. 88 f.) der Liebhaber (bei Meyer Astorre) gleich beim ersten Anblick des Mädchens (bei Meyer Antiope) von einer unwiderstehlichen Begierde, sie zu besitzen, ergriffen wird, stellt Grillparzer den psychologischen Prozeß schon bei der ersten Notierung ausführlich dar: „Buondelmonte sieht das Mädchen, ihre Schönheit; er folgt ins Haus; bald ist er täglich bei ihr. Anfangs widersteht er seiner Leidenschaft. Er stellt sich selbst vor, wie lange er die Liebe gar nicht gekannt, wie er ihre Macht verspottet, er sagt sich alles, was die Ehre in seinem Falle befiehlt und verbietet; umsonst, die Leidenschaft wird zuletzt so übermächtig in ihm" usw. So der Dramatiker: er erfaßt den Stoff im seelischen Zentrum, bringt von Anfang an genaue Motivierung, Verfolgung des psychischen Prozesses, Anfänge der Gestaltung eines Monologes, kurz: innere Plastik. Bei Meyer, dem Lyriker, ist alles Schicksalsstimmung (S. 84—103). Schicksal, daß der Ring auf der Arnobrücke Antiope vor die Füße rollen muß, Schicksal, daß Astorre ihn nicht zurückverlangen kann, Schicksal, daß Antiope eine Törin zur Begleitung und eine Närrin zur Mutter hat, Schicksal, daß Astorre das beleidigte Mädchen nach Hause geleiten muß: dieser kurze Weg genügt, um eine blinde Leidenschaft in beiden aufkeimen zu lassen... Meyer aber nimmt dem Leser die erstaunte Frage: „Wie ist das möglich?" vorweg, indem er die Freundin Cangrandes mit einem Hohngelächter über diese plötzliche Liebe Dante, den Erzähler, unterbrechen läßt. Dante aber weist jeden Vergleich mit dem Gewöhnlichen, mit der Liebe dieser Höflinge zurück: „Liebe ist selten und nimmt meist ein schlimmes Ende." Solche Liebe ist — Schicksal.

schreibt er Betsy: „Der Rahmen, so oder so, stört, scheint mir, entschieden die Wirkung. Die feine, tiefe Natur des Thomas Becket verzerrt sich im Hohlspiegel eines anderen Kopfes, wer immer die Geschichte erzähle. Es ist am Ende doch besser, selbst als Erzähler aufzutreten[110])." Und trotzdem hat er das nicht getan! Der bessern Einsicht zuwiderhandelnd blieb er bei seiner Beobachtungsfigur — die Erklärung liegt in den oben aufgewiesenen Widersprüchen: diese Beobachtungsfigur ist gleichsam das Symbol seiner eigenen Einstellung zu dem Stoffe. Er muß auf die direkte epische Gestaltung, die Gestaltung von innen heraus, verzichten, wie er auf die beabsichtigte dramatische Gestaltung des Stoffes hat verzichten müssen. Daß er sich der Sonderart dieser Gestaltung eines epischen Stoffes klar bewußt war, daß er fühlte, daß es zum mindesten eine problematische und, bei allen Persönlichkeitswerten, unorganische war, beweist seine erstaunliche Unsicherheit nach der Vollendung der Novelle. Er hat sie zum voraus der „Deutschen Rundschau" versprochen, nun sie aber (im April 1879) fertig vorliegt, kommen ihm die „Skrupeln haufenweise" und er versucht, das Versprechen zurückzunehmen. Warum, erzählt er nachher Hermann Lingg[111]): es ist „die Besorgniß, in eine verbreitete Zeitschrift etwas Mangelhaftes mich Compromittirendes zu geben u. gleicherweise die andere entgegengesetzte Besorgniß durch eine Novelle in der Runschau bekannter werden zu können, als mir, einem Stillen im Lande, lieb sein kann". Da spricht die tiefe Bescheidenheit eines Dichters, der ein zu großer Künstler war, um sich über die Grenzen seines Könnens im Unklaren zu sein: er weiß, daß ihn seine Passion für den großen Stil, die große Kunst Dinge leisten läßt, die eigentlich über seine Naturanlage gehen[112]), und noch Jahre nachher, nach dem Erfolg des „Heiligen" und den Novellen findet er, daß er „zeither überschätzt werde; man übersieht das Fragmentarische u. Karge meiner Natur"[113]). In merkwürdiger Aufregung besucht er Gottfried Keller, um ihn zu bitten, die Rücknahme seines Versprechens an Rodenberg zu unterstützen — ein Begehren, das dem selbstsicheren und organisch schaffenden Keller so „kurios" vorkommt, daß er ihm eine ganz und gar unmögliche Motivierung unterschiebt[114]). Trotzdem ihm Rodenberg über den „absoluten Werth oder Unwerth" der Novelle die beruhigendsten Zusicherungen

---

[110]) Am 3. Februar 1877, Frey, a. a. O. S. 277.
[111]) Am 7. Mai 1879, Briefe II, S. 303.
[112]) An Haessel, 16. Juni 1879, Briefe II, 86.
[113]) An Rodenberg, 29. Mai 1884, S. 189.
[114]) Vgl. Ermatinger-Bächtold, Bd. III, S. 541, Brief an Rodenberg, 31. Juli 1879.

gibt und er sich nicht denken kann, daß Rodenbergs „geübter Blick sich völlig getäuscht hätte“[115]), bleibt er bei seiner Skepsis. Und noch am Ende des Jahres wünscht er seinem Freunde F. Bovet gegenüber: „Franchement, vous ferez bien de ne le point lire“[116]); dann aber ändert er seine Meinung; er schickt ihm den „Heiligen“ und meint (wohl im Hinblick auf die strenge und kirchliche Frömmigkeit des Freundes): „Vous le comprendrez mieux que personne, mieux peut-être que moi-même“[117]). Besser als er selber, der Dichter!

Ein anderes Intermezzo spielt sich im Briefwechsel C. F. Meyers mit Betty Paoli ab[118]). B. Paoli hatte einen Aufsatz über den „Heiligen“ geschrieben; Bedenken, die ihr schon während der Arbeit aufgestiegen waren, verstärkten sich bei der wiederholten Lektüre: „Mir fehlt die Brücke, die vom Kanzler zum Erzbischof leitet“; sie findet in diesem Charakter hier „einen Bruch, der sich nicht ausgleichen läßt“ und bittet Meyer eindringlich um Aufschluß über diesen Wendepunkt der Novelle[119]). Meyers Antwort ist uns nicht erhalten, aus einem Brief der Paoli an Haessel (3. November 1881) erfahren wir aber, daß er in „liebenswürdiger aber leider nicht befriedigender Weise“ geantwortet habe, worauf sie ihr Manuskript zurückziehen mußte. Später[120]) bat Meyer die Paoli zu verbrennen, was er in einer schlimmen Stunde Exegetisches darüber geschrieben habe. „Die Wahrheit ist, daß ich den Thomas so sah.“ (Meyer unterstreicht dieses sah, es ist ein sehr fein gewähltes und kluges Wort!) Hierher gehört es auch, daß Meyer Betty Paoli den Rahmen u. a. so rechtfertigt: „Die Hauptsache, Beglaubigung durch einen Augenzeugen des rein aus meinem Gemüte gehobenen u. in der Wirklichkeit schwer ein Analogon findenden Characters des Heiligen[121]).“ Eine solche Äußerung kann wohl nicht anders denn als Beschwichtigung eigenen Zweifels erklärt werden; denn daß ein Charakter, der nicht von innen heraus als organische Einheit empfunden wird, durch einen „Augenzeugen“ nicht „beglaubigt“ werden kann, darüber mußte sich der Dichter doch klar sein! Noch Jahre später meint der Dichter zu Fritz Kögel (a. a. O.), der historische Becket werde sich „doch wohl so verhalten haben“ (!) und er nennt seine Dichtung „ein schweres Rätsel“.

Wir haben diese Briefstellen nicht zusammengestellt, um das Werk des

[115]) An Rodenberg, S. 46 und 52. [116]) 10. Dezember 1879, Briefe I, 130 f.
[117]) 3. November 1880, Briefe I, 131 f.
[118]) Hrsg. v. A. Schaer, Euphorion, Bd. 16, 1909, S. 504 ff.
[119]) 14. Januar 1881. [120]) 9. April 1884, Briefe II, 349.
[121]) 19. April 1880, Briefe II, 347, ähnlich an H. Lingg, Briefe II, 306.

Dichters durch seine eigenen Worte zu diskreditieren, sondern um die oben ausgeführte Stellung des Dichters zu seinem Stoffe zu belegen; im übrigen scheinen sie uns weit mehr für die bewundernswürdige Einsicht des Dichters in sein Schaffen, für die großartige Ehrlichkeit und Bescheidenheit eines großen Künstlers zu sprechen, als für oder gegen den „absoluten Wert oder Unwert" seiner Dichtung. Denn C. F. Meyer sieht nach der Vollendung sein Werk gleichsam im Hohlspiegel des unstillbaren Dranges seiner Natur nach dem Großen und Hohen, des Hasses alles „Unzulänglichen", des Nie-sich-genug-tun-könnens in einer Verzerrung, die ihm die „Schwächen", das Unorganische und Problematische dieser Epik in qualvoller Vergrößerung zeigt. Die Notwendigkeit dieser Form, die positiven Werte seiner Dichtung aber übersieht er, bis er in einer ruhigeren Stunde sein Endurteil abgibt, das Eigenart, Vorzüge und Schwächen klar ausspricht und dem wir uns anschließen dürfen: „Den sinnlich scharf auffassenden, geistig aber beschränkten Knecht ließ ich erzählen, um bei völliger Klarheit des Tatsächlichen dem Leser einen gewissen Spielraum des Urteils zu gewähren (wir sahen, daß dies Notwendigkeit, nicht Willkür war), worin wohl der Fehler und zugleich der Reiz der Novelle liegen mag[122])."

Dieser Reiz aber ist der Reiz des Helldunkels, des Halbverhüllten, des Nichtgesagten: die Dichtung regt den Leser an, diese Rätsel zu lösen, hinter diesen plastischen Formen die verhüllte Seele zu suchen, in das Innere dieser Menschen zu dringen, verschlungene Pfade menschlicher Psychologie zu wandern, sich in diese großen, edlen Umrisse hineinzuträumen und sie mit einem Leben zu erfüllen, wie es sich in der Unzulänglichkeit dieses Daseins vielleicht nicht findet. Wie das Werk C. F. Meyers aus einer heroischen Sehnsucht nach einer größern und stärkern Welt herausgeboren ist, so verführt es den Genießenden, in diese Stimmungen hineinzutauchen.

Es ginge nun natürlich nicht an, den Fall des „Heiligen" ohne weiteres zu verallgemeinern und auf Meyers andere Novellen zu übertragen. Ohne Zweifel zeigt er Meyers Vorgehen und Stellung zu seinem Stoff in der schärfsten und ausgesprochensten Art, läßt daher das Prinzipielle am deutlichsten erkennen; auch darum, weil der Dichter sich mehrfach in z. T. längeren Ausführungen über den Charakter seines Helden geäußert hat. Später hat er sich gehütet, solche Kommentare zu seinen eigenen Schöpfungen zu schreiben, hat aber auch nicht wieder eine so widerspruchsvolle Persönlichkeit und ein so „schweres, ihm ferne liegendes" Motiv gewählt.

[122]) An Th. Zolling, 7. September 1880, Neue Züricher Zeitung, 21. Februar 1906, Nr. 52.

So ist denn auch des Dichters Beobachtungsstellung zu seinen Gestalten eine wechselnde, sein Erfassen von *außen* ein relatives: nur Figuren wie etwa die „Richterin", ferner einige der „Hochzeit des Mönchs" zeigen eine ähnliche äußere Härte, ja Starrheit der Konturen und innere Rätselhaftigkeit (— ein Urteil, das in letzter Linie Sache der Empfindung ist). Im allgemeinen aber ist Meyer weit tiefer in das Innere seiner Menschen eingedrungen, ist die Verschmelzung ihrer Psyche mit der des Dichters eine innigere geworden. Am vollkommensten in jenen Gestalten, in denen er eigenes Schicksal verkörpert, eigenen Lebensstimmungen Ausdruck verliehen hat: in den leidenden, zu Tode verwundeten, vom Leben abgeschnittenen und auf sich selbst zurückgeworfenen Figuren eines Hutten, eines Pescara, eines Julian Boufflers, weiterhin in den verfeinerten, zur Dekadenz neigenden, Haltung und Distanz wahrenden Vornehmen und Edlen, wie Herzog Rohan, Grimani, Thomas Becket als Kanzler des Königs von England u. a. Je mehr der Dichter aber in das Innere seiner Gestalten dringt, *desto mehr wird diese innere Einstellung zu seinem Stoffe zu einem bloßen Darstellungsprinzip*. Aber auch dann, wenn er in ihrem Lebenspunkte sitzt, ergreift er uns vor allem durch die Wahrheit der Lebensstimmung, durch die Schönheit der Lebensäußerungen in Haltung und Gebärde, durch den tiefen lyrischen Grundton der Trauer, nicht durch den Reichtum und die Fülle des Menschlichen: seine Menschen reden in sinnreichen Epigrammen, in kunstvoll geschnitzten Antithesen, in prachtvollen Bildern und Gleichnissen, in edel pathetischen und vornehm gemessenen Wendungen, in vorbedeutenden und schicksalhaften Lyrismen. Nie sprudelt der frische Urquell des echten Epikers, nie entfaltet sich die Rede und das Leben dieser Menschen in naiver, der Berechnung barer Fülle und Mannigfaltigkeit, mit dem kaum zu überblickenden Reichtum des organischen Lebens, wie z. B. bei einem Jeremias Gotthelf.

Und somit darf es ausgesprochen werden: wozu alle diese Ausführungen mit Notwendigkeit hindrängen: *Conrad Ferdinand Meyer ist im tiefsten Grunde seines Wesens Lyriker*. Als Lyriker hat er begonnen und Lyriker ist er auch in seiner Epik geblieben. Er gehört in die lange Reihe jener deutschen Lyriker, von denen Hermann Hesse schreibt: „Die Erzählung als verkleidete Lyrik, der Roman als erborgte Etikette für die *Versuche poetischer Naturen, ihr Ich- und Weltgefühl auszudrücken*, das war eine spezifisch deutsche und romantische Angelegenheit ...[123])" Während aber

[123]) Hermann Hesse, Vorrede eines Dichters zu seinen ausgewählten Werken, Neue Züricher Zeitung, 20. November 1921 (Nr. 1656).

ein Eichendorff als Schöpfer ungezählter Lieder und reinster Vertreter der musikalischen Lyrik sich eine gleichsam musikalische Novelle schuf, in der sich sein Lebensgefühl in klingenden Lyrismen offen und wie Musik ausspricht, gestaltete Meyer, der Schöpfer und hervorragendste Vertreter der plastischen Lyrik sich seine plastische Novelle, in der sein Lebensgefühl als trauervoll gefärbter tiefer Grundton alle diese bis zur höchsten Schaubarkeit gestalteten Formen durchdringt und sich in Symbolen, Bildern, Landschaftsstimmungen, Visionen und Träumen äußert. Von der Ballade aus ist C. F. Meyer zu dieser seiner Form gekommen, und was das Wesen dieser Novelle ausmacht: großes, ungewöhnliches Geschehen, mächtige, dunkle Gestalten auf einem von Schicksalsschauern umwitterten Hintergrund, scharfe Beleuchtung der äußern Gestalt und geheimnisvolles Dunkel über dem innern Leben, Unausgesprochenes, Unaussprechliches, Schicksalsahnungen: das ist das Wesen der Ballade: Meyers Novellen sind breit ausgeführte, in allen Einzelheiten plastisch gestaltete Prosaballaden.

Durch diese Einordnung des Dichters in einen größern und in der Entwicklung der deutschen Literatur nicht zu übersehenden Zusammenhang wird C. F. Meyer nicht aus der Reihe der großen Dichter gestrichen (wie voreilige Tageskritik es tun wollte), doch wird das Schwergewicht mehr als es bis anhin geschah, auf die Lyrik verlegt werden müssen: die Literaturgeschichte kehrt zu dem Standpunkt zurück, den ein Gottfried Keller von Anfang an eingenommen hatte[124]). Seine Novelle aber behält ihre Ausnahmestellung, behält den Wert eines zwar unorganischen, aber mit schöpferischem Instinkt bis in alle Einzelheit persönlich gestalteten Kunstwerkes, das, wenn nicht das Lebensgefühl einer Vielzahl von Menschen, doch das „Ich- und Weltgefühl" eines großen und vornehmen Dichters zum Ausdruck bringt.

* * *

Und das Drama? Es liegt vollkommen außerhalb dieser Entwicklungsreihe, Meyer konnte keinen Zugang zu ihm finden. Wenn eine Dichtungsart, so verlangt das Drama vom Dichter, daß er mit seinen Gestalten sich identifiziere, daß er gleichsam in ihrem Lebenspunkte sitze, sie von innen

[124]) Keller an Storm: „Meyers Bedeutung liegt übrigens in seinen lyrischen und halb epischen Gedichten" (30. Dezember 1881, Ermatinger-Bächtold, III, 383); zu K. E. Franzos sagte er: „Meyers Lyrik gelte ihm mehr als die Epik des Dichters und die Liebeslieder seien die Perlen dieser Lyrik," C. F. Meyer, ein Vortrag, 1899, S. 25.

heraus gestalte. Mit der Einstellung C. F. Meyers zu seinem „Heiligen" ist eine dramatische Gestaltung undenkbar; denn im Drama gibt es keinen Umweg, kein Ausweichen, keine Erfassung des Menschen von außen; das Drama gestattet nicht, daß der Dichter sein Geschöpf durch einen „Augenzeugen" so sieht (um an jenes Wort Meyers an Betty Paoli zu erinnern), sondern daß er mit den Augen dieses Geschöpfes die Welt sieht. Und jene Menschen, die dem Dichter nahestanden, die er von innen heraus hätte gestalten können, weil er sich selber hätte geben können, jene vornehmen, verfeinerten, scheu in sich zurückgezogenen Menschen, deren Eigenart es ist, nicht aus sich heraus zu gehen, Distanz zu halten, zu schweigen und zu leiden, sie waren für das Drama die denkbar ungünstigsten Figuren. Sie waren C. F. Meyer selber, und so wenig ihr Schöpfer im Leben dazu kam, nach außen tätig und eingreifend sich auszuwirken, so wenig konnten sie es auf der Bühne.

Auf dem Weg der Gestaltung seiner plastischen Novelle allerdings kam C. F. Meyer immer zu einem Punkte, wo sich ihm der Zugang zu der so heiß ersehnten Form des Dramas zu öffnen schien. Meyers plastische Gestaltung seiner Menschen, seine Beobachtung derselben durch einen vorgeschobenen „Augenzeugen" oder aus einer eigenen, bloß gedachten Beobachtungsstellung heraus, führte ihn mit Notwendigkeit dazu, seinen Stoff in wenige, große Bilder zusammenzufassen[125]). So entstanden seine Planskizzen, wie uns Adolf Frey eine für den „Petrus Vinea" aufgezeichnet hat; sie hat durchaus die Form eines skizzierten Dramas. Ging der Dichter aber an die Ausführung, so sah er die Täuschung ein: er erblickte die Bühne nicht durch die Augen der Handelnden, sondern vom Zuschauerraum aus, als gleichsam lebendes Bild. Er erkannte den Irrtum und sprach es selber aus: diese szenische Gestaltung der Novellen verrät nicht einen „Zug zum Drama", sondern entspringt dem „Hang zur plastischen Darstellung"[126]).

Für diese seine persönliche, eigene und höchst entwickelte Kunst der „plastischen Darstellung" aber war im Drama kein Platz, wie ihm umgekehrt die entscheidenden Fähigkeiten des Dramatikers fehlten: somit zwang ihn sein Können, auf das Drama zu verzichten. Wäre er ein Dichter minderen Ranges gewesen, lediglich ein virtuoses Talent, so hätte er sein Epigonendrama so gut schreiben können wie die Lyriker und Halblyriker Geibel, Lingg, Heyse, Wildenbruch u. a., sein Genie bewahrte ihn davor. So dürfen

---

[125]) Über diese szenische Gestaltung vgl. Erwin Kalischer, a. a. O. S. 106, 110 usw. und F. F. Baumgarten, a. a. O. S. 147 ff. [126]) Kögel, a. a. O. S. 3.

wir denn, auch wenn wir wissen, daß C. F. Meyer ein stark bewußt arbeitender Dichter war, doch seinen mehrfach wiederholten Äußerungen Glauben schenken, daß er sich von seinem Instinkte leiten lasse; es gilt sein Wort: „In der Wahl, der Priorität der Kunstform meiner Stoffe überlasse ich mich meinem Impuls, welcher mich sicherer führt als alle Überlegung[127])." Nicht in dem Augenblicke, da epische und dramatische Anfänge geschrieben vorliegen und er sie vergleicht, verzichtet C. F. Meyer auf das Drama — er hat längst entschieden. In dem Momente, da ihm überhaupt der Stoff zum erstenmal ans Herz tritt, entscheidet sich der Instinkt für die novellistische Fassung, d. h. beginnen die unbewußt wirkenden und webenden schöpferischen Kräfte den Bau der C. F. Meyer eigenen und bestimmten Form der plastischen Novelle. „Wankelmut! sagen Sie," schreibt er seiner vertrauten Dichterfreundin in Weißenfels. Keineswegs sondern ein Belauschen und Vergleichen meiner Stoffe, bis einer derselben übermächtig wird und mich zwingt, ihn zu behandeln[128])."

So bietet uns denn C. F. Meyers vierzigjähriger Kampf um das Drama ein ebenso interessantes, ja ergreifendes Schauspiel wie der parallele und mit dem gleichen Versagen endende des andern großen Zürichers, Gottfried Kellers: wie dort im letzten Grunde dem Lyriker der Weg zu der ersehnten Form versperrt war, so hier dem großen Epiker, dessen Genius nur in der behaglichen Ausbreitung und ruhevollen Entfaltung einer vom Glanz beglücktester Schöpferlaune überstrahlten, in Reichtum und Fülle und Schönheit fast unvergleichlichen Welt sich genug tun konnte. Beide aber sind Zeugen dafür, daß, wenn es dem Talent gegeben ist, seine Form zu wählen und neuen Wein in beliebige alte Schläuche zu füllen, das Genie eine solche Wahl nicht hat, daß die Form des Kunstwerkes keine zufällige, sondern eine durch die Eigenart der schöpferischen Kräfte bestimmte ist, daß das Genie für seinen neuen Wein sich auch den Kristallkelch einer eigenen und persönlichen Form zu schleifen hat.

---

[127]) An L. v. François, 27. Juli 1882, S. 59.
[128]) 25. November 1881, S. 32.

Literatur

Für die ältere Meyer-Literatur sei verwiesen auf die reichen Literaturverzeichnisse zur Biographie und den einzelnen Werken C. F. Meyers in

R. d'Harcourt, C. F. Meyer, Sa vie, son œuvre. Paris 1913.

Nachträge dort nicht genannter oder seither erschienener Literatur:

A. Werke:

Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen, herausgegeben von Adolf Frey, Leipzig.

Rezensionen: G. Bohnenblust in „Der Lesezirkel", 4. Jahrg., 1916/17, Heft 9.
A. Eloesser im „Literarischen Echo", 15. Oktober 1917 (20. Jahrg., 2. Heft).
F. Enderlin, „Schweiz", Jahrg. 20, S. 713.
J. Fränkel, im „Bund", 14. Jan. 1917, und Frankf. Zeitg., 3. März 1918.
W. Heynen, in „Deutsche Rundschau", Juli 1917, S. 135.
E. Korrodi: „Neue Züricher Zeitung", Nr. 1917 und 1924, Jahrg. 1916.
H. Mayne, „Deutsche Literaturzeitung", 1918, Nr. 2, S. 49.
P. Wüst, in „Literarisches Zentralblatt", Beilage „Die Schöne Literatur", Nr. 14, Jahrg. 18, 7. Juli 1917.

B. Briefe:

R. d'Harcourt, C. F. Meyer. Bd. II. La crise de 1852—56. Paris 1913. (Briefe von C. F. Meyer, Elisabeth Meyer, Betsy Meyer, Cécile Borrel u. a.)
Conrad Ferdinand Meyer und Julius Rodenberg. Ein Briefwechsel, hrsg. von Aug. Langmesser, Berlin 1918.

Vereinzelte Briefe:

A. Schaer, Betty Pooli und Conrad Ferdinand Meyer, Euphorion, Bd. XVII, 1909, S. 497 ff.
J. Rodenberg, Wildenbruch-Reliquien (mit Briefen C. F. Meyers und G. Kellers), „Deutsche Rundschau", Sept. 1909, Bd. 140, S. 382.
Dr. H. Schollenberger, Aus dem Nachlaß eines schweizerischen Literarhistorikers. „Die Alpen", 7. Jahrg., Jan. und Febr. 1913.
Briefe von und an Heinrich Bulthaupt, hrsg. von Heinrich Kraeger, S. 471 ff.
Ein Brief Conrad Ferdinand Meyers (an Emilie Ringseis), „Neue Züricher Zeitung", Nr. 1693 (27. Nov.), 1921.
Ungedruckte Briefe an Fritz Meyer u. a., Zentralbibliothek Zürich.

C. Erinnerungen von Bekannten C. F. Meyers:

Heinrich Bulthaupt, Erinnerungen an Conrad Ferdinand Meyer, „Weser-Zeitung", Bremen, 18. Dez. 1898 (2. Morgen-Ausg.).

Erinnerungen an Conrad Ferdinand Meyer, gezeichnet B. Gegenwart, Bd. 54 (1898), S. 373 (vermutlich nach Aufzeichnungen von Herm. Haessel, ergänzt durch Th. Zolling).
Karl Emil Franzos, Konrad Ferdinand Meyer. Ein Vortrag, Berlin 1899.
J. Rodenberg, Conrad Ferdinand Meyer zum Gedächtnis. „Deutsche Rundschau", Jan. 1899 (mit einem „Tagebuchblatt" v. Mai 1890).
Maurice Reinhold v. Stern, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. „Deutsche Zeitschrift", 14. Jahrg., 1901, S. 794.
Conrad Ferdinand Meyer, Ein Fragment aus dem Nachlaß seiner Schwester Betsy, mitgeteilt von Jul. Rodenberg, „Literarisches Echo", 15. Jahrg., Heft 1 (1912).

D. Publikationen über das Werk C. F. Meyers:

Fritz Ohmann, C. F. Meyers dichterisches Schaffen. Mitteilungen der literarischen Gesellschaft Bonn, Jahrg. 1907, 2. Heft.
Ernst Bertram, Conrad Ferdinand Meyers Briefe, Mitteilungen der lit. Gesellschaft Bonn, Jahrg. 1912, 3. Heft.
M. L. Taylor, A study of the technique in Konrad Ferdinand Meyers Novellen. Diss. Chicago 1909.
Franz Ferdinand Baumgarten, Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. München 1917.
Walter Brecht, Conrad Ferdinand Meyer und das Kunstwerk seiner Gedichtsammlung, Wien und Leipzig 1918.
Max Nußberger, Conrad Ferdinand Meyer, Frauenfeld 1919.
Dr. H. Stickelberger, Konrad Ferdinand Meyer, Volksbücher des Deutschschweiz. Sprachvereins. 1918, Heft 2.
Dr. Hedwig Bleuler-Waser, Die Dichterschwestern Regula Keller und Betsy Meyer, Zürich 1919 (mit Brief Betsys über die Krankheit C. F. Meyers).

E. Kleinere Aufsätze, Essays usw. in Zeitschriften u. a.:

Eduard Korrodi, Conrad Ferdinand Meyers Huttendichtung von 1871, Preuß. Jahrbücher, Bd. 147, 1. Heft.
Emil Sulger-Gebing, Conrad Ferdinand Meyers Michelangelo-Gedichte, in „Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte", Franz Mucker zum 60. Geburtstage dargebracht. München 1916.
Emil Ermatinger, Eine Quelle zu C. F. Meyers Novelle „Gustav Adolfs Page", „Literarisches Echo", 19. Jahrg. (1916/17), S. 22ff.
Karl Emil Hoffmann, Conrad Nüscheler v. Neuegg und seine Beziehungen zu Conrad Ferdinand Meyer, Die Schweiz, Jahrg. 1919, S. 191ff.
Karl Emil Hoffmann, Briefe von Betsy Meyer an Elisabeth Nüscheler (1866—74), Die Schweiz, Jahrg. 1919, S. 541ff. und 603ff.
Const. Elis. Speyer, Die deutschen Kaiser in der Dichtung Conrad Ferdinand Meyers (Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen, Bd. 133, Braunschweig 1915).

F. Nach Vollendung vorliegender Arbeit erschienen und konnten nicht mehr verwertet werden:

Theodor Bohnenblust, Anfänge des Künstlertums bei C. F. Meyer, Leipzig 1922.
Robert Fäsi, C. F. Meyer und Th. Mann, in „Gestalten und Wandlungen schweizerischer Dichtung", Zürich-Leipzig-Wien 1922.
Walther Linden, Conrad Ferdinand Meyer. Entwicklung und Gestalt, München 1922.
Conrad Ferdinand Meyer. Frühe Balladen. Hrsg. von Martin Bodmer, Leipzig 1922.
Albert Steffen, C. F. Meyer, in „Die Krisis im Leben des Künstlers", Bern 1922.

Curriculum vitae

Als Sohn des Primarlehrers Jakob Corrodi, Bürgers der Stadt Zürich, wurde ich am 25. Oktober 1888 in Zürich-Riesbach geboren. Ich durchlief die Primar- und Sekundarschulen der Stadt Zürich, besuchte darauf die kantonale Industrie-(Oberreal-)Schule in Zürich und bestand im Herbst 1907 die Maturitätsprüfung. An der Universität Zürich erwarb ich im März 1909 das Primarlehrerpatent und Oktober 1910 das Sekundarlehrerpatent des Kantons Zürich. Nach neunjährigem Schuldienst als Sekundarlehrer in Wetzikon und in der Stadt Zürich nahm ich im Herbst 1919 mein Fachstudium der Germanistik wieder auf, verbrachte 1920/21 zwei Semester an der Universität Berlin, um darauf am 10. Juni 1922 an der Universität Zürich die Promotionsprüfung zu bestehen.

Geschichte der deutschen Literatur hörte ich bei den Herren Professoren A. Frey, R. Unger, E. Ermatinger in Zürich, Roethe, Herrmann und Schneider in Berlin; Geschichte der deutschen Sprache bei den Herren Professoren A. Bachmann in Zürich und W. Schulze in Berlin; allgemeine Geschichte und Schweizergeschichte bei den Herren Professoren G. Meyer von Knonau, W. Oechsli, K. Dändliker, E. Gagliardi in Zürich und Delbrück in Berlin; Geschichte der französischen Sprache und Literatur bei den Herren Professoren E. Bovet und L. Gauchat, der englischen Sprache und Literatur bei Herrn Professor Th. Vetter in Zürich; Kunstgeschichte bei den Herren Professoren Zemp in Zürich und A. Goldschmidt in Berlin usw. Allen meinen Lehrern spreche ich hiermit den schuldigen Dank aus. — Besonderen Dank schulde ich den Herren Professoren R. Unger, unter dessen Anleitung ich die vorliegende Arbeit begann, und Robert Faesi, der sie begutachtete und zur Genehmigung empfahl.

LIBRARY OF THE
JUN 18 1924
UNIVERSITY OF ILLI

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 112088726